

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
DOUTORADO EM GEOGRAFIA

Helena Augusta da Silva Gomes

INTERESPAÇOS: PAISAGENS E TERRITÓRIOS EM CENAS

BELO HORIZONTE
2023

HELENA AUGUSTA DA SILVA GOMES

INTERESPAÇOS: PAISAGENS E TERRITÓRIOS EM CENAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em geografia.

Área de concentração: Organização do espaço

Orientador: Prof. Dr. Cássio Eduardo Viana Hissa

**BELO HORIZONTE
2023**

G633i
2023

Gomes, Helena Augusta da Silva.

Interespaços [manuscrito] : paisagens e territórios em cenas /
Helena Augusta da Silva Gomes. – 2023.
148 f., enc.: il. (principalmente color.)

Orientador: Cássio Eduardo Viana Hissa.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Departamento de Geografia, 2023.

Área de concentração: Organização do Espaço.

Bibliografia: f. 136-148.

1. Paisagens – Teses. 2. Geografia humana – Teses. 3.
Documentário (Cinema) – Teses. 4. Índios Yanomami – Teses. 5.
Guzmán, Patricio – Teses. I. Hissa, Cássio Eduardo Viana. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de
Geografia. III. Título.

CDU: 911.3:791.43-92



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

INTERESPAÇOS: PAISAGENS E TERRITÓRIOS EM CENAS

HELENA AUGUSTA DA SILVA GOMES

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia **22 de junho de 2023**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Universidade Presbiteriana Mackenzie

José Geraldo Pedrosa

CEFET-MG

Mônica Medeiros Ribeiro

UFMG

Doralice Barros Pereira

IGC/UFMG

Cássio Eduardo Viana Hissa- Orientador

IGC/UFMG

Belo Horizonte, 22 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Rodrigues Moreira, Usuária Externa**, em 26/06/2023, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Doralice Barros Pereira, Membro**, em 26/06/2023, às 12:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Medeiros Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 27/06/2023, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Geraldo Pedrosa, Usuário Externo**, em 27/06/2023, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cassio Eduardo Viana Hissa, Professor do Magistério Superior**, em 29/06/2023, às 22:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2385615** e o código CRC **48EC28E5**.

AGRADECIMENTOS

Para além das atividades que se materializam em escritos que, aqui, estão apresentados, uma tese é sempre feita por experiências e atravessamentos; algumas vezes, por pausas e retomadas.

As interações interpessoais, sobretudo, foram importantes e se fizeram presentes em todo o percurso, assim como o apoio institucional da universidade e do aporte financeiro das agências de fomento. Pois assim, agradeço imensamente:

À Heloisa Gomes, minha irmã, amiga e paciente ouvinte;

À minha mãe, Solange, por cada leitura de mundo que me apresentou;

À Daniela Carvalho, grande amiga, cultivadora das boas e necessárias reciprocidades;

À Luciana Terra, por cada preciosa conversa sobre mundos possíveis;

Ao amigo Sânzio Tilacino, que expressou os interespaços ao pintar a imagem que acompanha a epígrafe desta tese;

À Danilo Marques, amigo com quem partilho inefáveis experiências de mundo;

Aos vários colegas e professores dos programas de pós-graduação dos departamentos de geografia, arquitetura, comunicação social e história, pela partilha de imagens, textos e ideias;

Aos colegas do *Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG*, com os quais dividi, ao longo de quatro anos, um espaço de convívio respeitoso — de trocas de experiências e de conhecimentos — essencial à prática de pesquisa no ambiente acadêmico;

Ao *Instituto da Democracia e da Democratização da Comunicação*, que viabilizou minha participação junto ao Projeto República, através de uma bolsa de pesquisa vinculada à Capes — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior;

Aos membros do Colegiado de Pós-graduação em geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo apoio durante os anos de restrições das atividades presenciais no *Campus* [devido à pandemia de Covid19] e, sobretudo, pela compreensão acerca do comprometimento de cronogramas, decorrente de tais restrições;

Ao meu orientador Cássio Hissa, pelo cultivo de diálogos possíveis e pelo inspirador conjunto de sua obra, absolutamente necessário;

E, por fim, aos membros da banca, pela generosa leitura de meu texto e pelas profícuas *conversações* que o momento de minha banca de “defesa” proporcionou.



*“Quando parares nesta estrada,
a estrada, dali em diante,
desaparecerá”*

Paul Auster

RESUMO

Imagem, espaço, olhar. São essas palavras-conceitos tão familiares e, no entanto, tão dispersivas às tentativas de enquadrá-los em explicações de duas linhas. Relacionando-os, podemos tatear algumas de suas expressões. Partindo de algumas grafias do espaço, manifestadas em paisagens e territórios praticados, percebidos e expressos em imagens, o que anima esta tese é a ideia de que o filme documentário contemporâneo pode ser, para além do registro de uma dimensão do espaço, uma manifestação dele. Também é inspirada pela ideia de *interespaços*, feitos em cena, coexistentes aos locais fílmicos e como uma nova criação, a partir deles. Atravessados por processos, práticas e aberturas propostas e possíveis na escritura de cada filme, novas instâncias são abertas: paisagens e territórios em cenas. Tais interespaços são estudados em dois ensaios. O primeiro versa sobre o território da cena na obra “*Urihi Haromatipë – Curadores Da Terra-Floresta*”, de Morzaniel Iramari, realizado entre indígenas *Yanomami*, em 2012; o segundo se volta para o estudo da paisagem em cena do documentário *O botão de pérola*, do chileno Patricio Guzmán, lançado no ano de 2015.

Palavras-chave: Interespaços. Paisagem. Território. Olhar. Yanomami. Guzmán.

ABSTRACT

Image, space, gaze. These concept-words are so familiar and yet so dispersive to attempts to fit them into two-line explanations. Relating them, we can grope some of their expressions. Departing from some spatial spellings, manifested in landscapes and territories practiced, perceived and expressed in images, what animates this thesis is the idea that the contemporary documentary film can be, in addition to recording a dimension of space, a manifestation of it. It is also inspired by the idea of *interspaces*, made in the scene, that coexist with the filmic locations and as a new creation. Crossed by processes, practices and proposed and possible openings in the writing of each film, new instances are opened: landscapes and territories in scene. Such interspaces are studied in two essays. The first one deals with the territory and the scene in “*Urihi Haromatipë – Curadores Da Terra-Floresta*”, by Morzaniel Iramari, filmed among Yanomami indigenous, between 2011 and 2012; the second one focuses on the study of the landscape and the scene of the documentary “*O botão de pérola*”, by Chilean filmmaker Patricio Guzmán, released in 2015.

Keywords: Interspaces. Landscape. Territory. Gaze. Yanomami. Guzman.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: <i>A tempestade</i> , de Giorgione.....	58
FIGURA 2: <i>Newly planted olive groves</i> . Zaghouan, Tunisia.....	60
FIGURA 3: <i>Sketch</i> da instalação “The umbrellas” (1984-1991)	62
FIGURA 4: <i>Frame</i> de <i>Rua de dupla</i>	90
FIGURA 5: <i>Frame</i> de <i>Crônica de um verão</i>	95
FIGURA 6: <i>Frame</i> de <i>O prisioneiro da grade de ferro</i>	97
FIGURA 7: <i>Frame</i> de <i>Performing the border</i>	98
FIGURA 8: <i>Frame</i> de <i>Urihi Haromatipe</i>	113
FIGURA 9: <i>Frame</i> de <i>Urihi Haromatipe</i> : encontro entre xamãs.....	114
FIGURA 10: <i>Frame</i> de <i>Urihi Haromatipe</i> : Dança de um xamã.....	116
FIGURA 11: <i>Frame</i> de <i>O botão de pérola</i> : Cubo cristalino.....	122
FIGURA 12: <i>Frame</i> de <i>O botão de pérola</i> : A costa chilena.....	124
FIGURA 13: <i>Frame</i> de <i>O botão de pérola</i> : Fotografia de nativos.....	127

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
INTRODUÇÃO	16
<i>INTERLÚDIO I: POSSÍVEIS DESLOCALIZAÇÕES</i>	26
O OLHAR	28
O OLHAR: CULTURAL, INDIVIDUAL	29
O APARECER NO/DO MUNDO	32
ALGUMAS NATUREZAS	36
<i>INTERLÚDIO II: HORIZONTES</i>	43
SOBRE PAISAGEM	46
PASSEANDO A PAISAGEM	47
PAISAGEM E OLHAR	49
VISÕES DE PAISAGEM	53
O ESPAÇO DA PAISAGEM	62
PAISAGEM E TERRITÓRIO: CONCEITOS A CONVERGIR	67
<i>INTERLÚDIO III: IMAGENS E MANIFESTAÇÕES DE ESPAÇOS</i>	71
ALGUMAS IMAGENS	75
SOBRE IMAGEM: CONVERGÊNCIAS POSSÍVEIS	76
A PRESENÇA DO CINEMA	84
CAMINHOS DOCUMENTÁRIOS	91
<i>INTERLÚDIO IV: PARA ALÉM DAS CISÕES</i>	102
O TERRITÓRIO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM <i>URIHI HAROMATIPE</i>	106
<i>INTERLÚDIO V: MATÉRIAS E FORMAS NARRATIVAS</i>	118
PAISAGENS E ENTREOLHARES EM <i>O BOTÃO DE PÉROLA</i>	120

NOTAS FINAIS	133
REFERÊNCIAS	136

PRÓLOGO

Considero o mundo por nós vivido e reproduzido como uma instância múltipla: como mundos plurais, enfim. Tais mundos podem ser entendidos a partir de concepções diversas sobre culturas, naturezas e sociedades, que são histórica, sociológica, geográfica e demais, subjetivamente, constituídas.

Tal consideração pôde ser elaborada por uma trajetória feita por atravessamentos, vivências e intenções de aberturas para campos de conhecimentos diversos e, também, por encaminhamentos individuais. Eles, claramente, feitos de construções coletivas.

Minha formação acadêmica, entremeada pelas vias formais, disciplinares e, também, transversais, se deu no caminhar de uma tentativa de desenvolvimento intelectual pretensamente abrangente, de acordo com a abertura que nossa Universidade Federal de Minas Gerais pode proporcionar, através, principalmente, da rica estrutura curricular dos Programas de Pós-graduação nela situantes.

Na continuidade da graduação em geografia, minha inserção no Programa de Pós-graduação em geografia da UFMG ampliou minhas vivências e práticas de estudo, a partir de um quadro disciplinar inscrito em um campo específico de conhecimento e, a partir disso, na direção do contato com disciplinas variadas, pelo intercâmbio entre outros departamentos e linhas de pesquisas, nas áreas da antropologia, do cinema, da comunicação social e da história.

Tais campos de conhecimento, que fazem vizinhança com a geografia, acabariam por expandir meu olhar acerca do significado de pesquisar e, sobretudo, buscar o conhecimento, através da mediação de textos, imagens e dos professores que compuseram as disciplinas cursadas durante o momento da pós-graduação.

Na esteira do desenvolvimento do estudo aqui apresentado, a ampliação para um percurso transdisciplinar [para a reflexão primeiramente pensada] foi necessária e naturalmente construída, no encaminhar e amadurecimento de

minhas leituras. No posterior desenvolvimento pretendido a partir do intuito inicial, tal movimento se mostrou essencial na ampliação das perspectivas de pensamento em relação aos mais diversos temas, — considerados e estudados no âmbito das humanidades — e das questões insinuadas como um horizonte de pesquisa possível.

Primeiramente, no caminhar das questões que se colocaram em curso, no meu percurso enquanto pesquisadora localizada dentre os saberes ambientais — mais propriamente vinculada a um programa de Pós-graduação em geografia —, um apontamento foi colocado como fundamental: quais movimentos seriam responsáveis pela ambígua relação entre os conceitos estudados amplamente no campo da geografia — principalmente a paisagem, o território e o lugar — e sua institucionalização enquanto uma ciência moderna. E ainda, ou, talvez, sobretudo, como outros *olhares*, abertos na contemporaneamente, poderiam ser horizontes de conhecimento e possibilidades, de alguma forma, de uma abrangência e diálogos entre saberes, ainda mais.

Sempre me pulsaram as perguntas sobre como seriam as descrições, as leituras e as traduções do espaço — levando em conta suas relações com a modernidade, a partir do qual a ciência é eleita como forma legítima de produção de conhecimento e como orientadora de algumas ações — nas disciplinas vizinhas à geografia e como elas construiriam formas de pensar e leituras sobre os meios que vivemos e que, por nós, são pesquisados e transformados.

A partir dessa premissa, me vieram, então, algumas questões, relacionadas às expressões do espaço e outros conceitos a ele relacionados, como a natureza e a arte [e suas intercessões entre paisagem, território e imagem]. Como eles seriam elaborados por diferentes formas de produção de conhecimento e de práticas do espaço, levadas à cabo por outras linguagens? Para além e ademais, que expressões teriam tais conceitos quando elaborados através de imagens visuais e, principalmente, de cinema, que tangenciam os conhecimentos de campos de estudos das humanidades?

Uma outra questão que me instigaria, adjacente às primeiras, seria relacionada à instituição de um *regime de verdade* que tornaria a ciência moderna como a interlocutora de privilégio dos assuntos do mundo, em sua pretensão de universalidade. No caminhar reflexivo alimentado por tais

questões, perspectivas diversas, que veem flexionar a monocultura do saber e os saberes ambientais — esses, essencialmente fronteiriços —, me fizeram questionar o monopólio de conceitos ou temas, defendidos por algumas disciplinas.

Há estudos, sabemos muito, que se direcionam para processos socioeconômicos, feitos a partir de suas reverberações na reprodução do espaço e sua integração incompleta; tantos outros pensam o espaço a partir de recortes de mundos vividos na escala cotidiana, a partir dos lugares, principalmente.

No movimento de se pensar o homem e sua relação ao meio em que vive, muitas são as possíveis leituras. Sob diversas óticas, os espaços do mundo são percebidos e representados, de diferentes formas, a partir de olhares diversos.

Como penso, a paisagem e o território serão, sempre, constructos e, mais, essencialmente transdisciplinares. E me pergunto: como as imagens, teóricas e visuais, exteriores à geografia, abalam e tencionam as construções tidas como objetos próprios da geografia? Do mesmo modo, me pergunto sobre como o pensamento dos povos não ocidentais formula ideias de mundos, e como expressam o espaço. Suas elaborações podem trazer leituras abrangentes a serem intercambiadas pelos estudiosos dos espaços do mundo e suas dinâmicas.

A constituição do *olhar moderno* [pensamento moderno], parte da construção do que somos nós. Ela se organiza em torno de nosso entendimento enquanto uma humanidade que quer compreender sua relação com o mundo [com os meios pelos quais ele se manifesta] e com uma natureza cindida.

Se a natureza é concebida, para nós ocidentais, a partir de um recuo essencial da humanidade em relação ao meio para sua construção — movimento que será estudado ao longo dos textos subsequentes — como seria ela concebida para além dessa dinâmica, mediante perspectivas alheias à modernidade ocidental?

Abrir as perspectivas para a compreensão de outras sociedades e como elaboram seus espaços é essencial para a manutenção de nossos mundos. As ideias e as interações com os meios do mundo, desdobradas a partir da noção de espaço, —trabalhado de forma vasta e multifacetada pela disciplina geografia —, alcançam, também, amplitudes e sofisticções teóricas em outras lógicas e racionalidades. É preciso então, como aconselha Viveiros de Castro,

“embaralhar as cartas conceituais”, quando se propõe a pensar junto às perspectivas não modernas.

Há, nesse movimento, a reconstituição, necessária, da formação de nosso olhar, esse que nos forma e que também, hoje, nos faz questioná-lo. É esse, também, um dos objetivos desta pesquisa, que apontam para a tentativa de construção de uma ideia de *outros espaços*, praticados a partir de visões que concebem o espaço, a paisagem, o território, de formas alheias às perspectivas tradicionais. As imagens sempre atravessaram o campo da geografia. Aqui, elas são lidas em sua potência criadora e formadora de conhecimentos, não somente como mera ilustração ou suporte ao texto escrito.

Abrir espaço para práticas *deslocalizadas* do saber acerca do espaço pode significar abrir o referido campo para olhares abrangentes, que se fazem diversos em suas leituras e modos de viver os espaços do mundo.

São diversos os tópicos de pesquisa nesse momento apresentados. Por conseguinte, os pensamentos advindos das perguntas motoras, não colocados como respostas finalizadoras, são desdobrados ao longo dos textos aqui reunidos, que compõem uma tese que, através dos quais, se construiu.

INTRODUÇÃO

ENTRE O OLHAR, O ESPAÇO E A IMAGEM

I.

Espaço é relação. É também, palavra-conceito. Pode ser ele uma inteireza que se apresenta por um meio, com propriedades físicas, concretas, mensuradas por técnicas geométricas. Também, pode ser ele considerado a partir de suas qualidades morfológicas. Em outros *enquadramentos*, tais características são relevadas e sua interpretação se volta para as construções subjetivas a partir de quem o vive.

Os arranjos espaciais, tomados a partir de medidas, análises métricas possíveis, são, também, ambientes de vida; contiguidades feitas por relações. Tais arranjos, experimentados em uma cotidianidade compartilhada, se constroem nas inscrições, nos percursos e visadas particulares, nossos sensores diversos, nossos olhares coletivos. Feito de corpos, os olhares animam o mundo. As percepções do espaço se constituem a partir de corporeidades, de olhares feitos e fazedores de mundo.

O espaço, reproduzido por relações, mediante interações interpessoais que se dão em repartições dimensionais diversas, pode ser percebido e lido a partir de recortes de mundo diversos, vividos e praticados, que se tornam lugares, territórios e paisagens, a partir de determinadas práticas. Por qualquer contorno dimensional que se tome, ele é, sempre, *lugar de experimentações*. Não é equívoco dizer que ele é, sempre, abrigo de coabitações. E de olhares. Eis, aí, então, possíveis reuniões de alguns de seus aspectos, delineamentos e perspectivas.

O olhar é uma construção individual. Também composto por perspectivas coletivas, socialmente concebidas, o olhar perfaz as composições dos

ambientes, as escrituras dos espaços. Construídos e vistos, são esses, produtos culturais. Os olhares constroem o mundo.¹

Mediado por nossa experiência, o mundo, — tantas vezes traduzido como o *real* — é resultado do que produzimos. Desdobrado em linguagens diversas, o mundo se refaz em leituras possíveis dele, imagens de mundo. Mundos refeitos em mundos. Tais leituras me lembram: estamos a falar sobre instâncias do conhecimento distintas, que buscam entender o espaço e suas manifestações a partir do diálogo entre os saberes que os expressam. Penso nos agentes da modernidade.²

Ao longo da construção dos campos disciplinares modernos, várias leituras de mundo desenvolveram-se. Em cada campo, objetos e metodologias repercutiam a priorização de enfoques, das especializações. Variadas metodologias de estudo foram encaminhadas *saberes ambientais*.³ No processo de sistematização dos conhecimentos acerca dos espaços do mundo, limites se ergueram e fronteiras se espalharam.⁴ O campo disciplinar da geografia formava seu núcleo e seus possíveis contatos. Se instituía.⁵

Um caminho inicial possível para pensar as questões postas seria considerar o movimento basilar à modernidade, no bojo do qual a geografia se institucionalizaria enquanto uma ciência. Tal movimento, conjugado ao que chamamos de *modernidade ocidental*, marca algo essencial na vida e na experiência humana a partir, principalmente, do século XVI, pela progressiva

¹ Ainda que, muitas vezes, o olhar, seja, ainda, concebido a partir da prioridade da visão para o mundo, a perspectiva aqui tomado é da forma múltipla dele, feita por sensores corporais diversos, no contato com o mundo.

² Com aprofundamentos levados a cabo de maneiras diferentes, o mundo e os saberes sobre ele foram concebidos por modos particulares a cada disciplina, nos campos das humanidades e de outras disciplinas científicas.

³ Cássio Hissa (2008), apresenta uma importante concepção sobre a ideia dos saberes ambientais: “Do domínio dos limites, incessantemente desenhados pela ciência moderna, borrados pelas zonas de contato entre os campos do conhecimento, emergem, pulsantes, saberes ambientais. Nos interiores das disciplinas, fragmentados, eles parecem sobreviver à espera dos movimentos de fronteira e da prevalência dos espaços de abertura. Feitos de uma complexa e movente matéria — saberes entrecortantes que se atravessam — os saberes ambientais já habitam as fronteiras. São signos de interrogações, de incertezas, contrários à monocultura do conhecimento que se tornou hegemônica a partir das referências que cristalizaram a ciência moderna. Antes de tudo, os saberes ambientais se rivalizam com as dicotomias.” (HISSA, 2008, p. 50-51).

⁴ Tais ideias transpassam e se aprofundam em todas as obras de Cássio Hissa.

⁵ Tal institucionalização legitima uma maneira de pensar e agir no mundo e é, simultaneamente, um produto e um agente desse movimento.

centralização da ciência como uma referência para a ideia de humanidade e estudo dos meios.

Nesse momento, as concepções sobre o mundo e sobre o homem se transformam. Novas terras “descobertas”, novas temporalidades concebidas, o mundo europeu-ocidental se expande, e as noções de tempo e espaço se transmutam. Tais movimentos inspiram a forma de experimentação de novas ideias de mundo, e, portanto, de sua percepção e representação. Está em plena modificação uma forma de pensar o espaço, em que uma nova instância passa a ser catalisada no olhar moderno, marcado por uma nova relação homem-mundo.

II.

Como momento de separações e de rearranjos, a constituição moderna delineou um conjunto de experiências que se contemporizaram. Pensar e agir no mundo, a partir do olhar ocidental, que mira menos o céu e se volta aos assuntos terrenos, para a humanidade, como ideia.⁶

A natureza da nossa ideia de *natureza* e a cisão da qual parte, integra o conjunto de rupturas que caracteriza a experiência da modernidade [do *ser* e *estar* no mundo] e perfaz uma questão fundamental: a ideia de que nós, seres modernos e ocidentais, nos destacamos do ambiente e nos apartamos, como uma humanidade estranhada a ele.

O espaço moderno seria o meio em sua legibilidade aparente. Parecia certo: para entender, descrever; para ler, parcelar o mundo: a formação de uma fragmentação traduzida em *formas de conhecer fragmentadas*. Ler nossos espaços e transformá-los em territórios, implicou, no processo moderno, na construção de mundos descritos em inventários de espaços. Instâncias a serem conquistadas e dominadas.

⁶ A passagem, ou mesmo, a diversificação de um paradigma de olhar baseado no homem como criado à imagem de Deus, para um olhar sobre natureza à imagem de uma humanidade acompanha a constituição moderna: “É, então, que cristaliza essa mistura de racionalismo com voluntarismo que secularizou o olhar ocidental mais do que qualquer outro. Com efeito, não se gosta do que se vê, olha-se para aquilo de que se gosta. E quando uma sociedade passa a gostar um pouco menos de Deus, ela passa a olhar um pouco mais para as coisas e pessoas. Distanciando-se do primeiro, aproxima-se das segundas” (DEBRAY, 1994, p. 197).

No entanto, todo movimento hegemônico tem seus contrários. Ainda que através da luz de oscilante chama, outros espaços sempre existiram. Pela diversidade das experiências, se presentificam espaços pensados, percebidos⁷ e praticados, para além da prevalente noção moderna. Cunhadas na adversidade do modo hegemônico de construir mundos, elas aparecem, sobretudo hoje. Dentre suas formas, as elaborações visuais, são, por automático, referências dos modos diversos, múltiplos de se pensar o espaço, sociedade, cultura e natureza.

III.

É próprio da modernidade a autorreflexão. Desdobrado entre as práticas enredadas nas diversas esferas da vida social, política e científica, o ideal de saber progressivo vinculava ao conhecimento uma escala gradativa de saber, a ser sempre revisado e superado.⁸ Transformados, os modos de construção de conhecimento seriam, no momento, orientados por uma ciência, modernamente constituída por subsequentes fraturas.⁹

Seriam as respostas objetivas e esclarecidas as chaves para uma clarividência buscada pela racionalidade moderna? O exercício de tal racionalidade presidiria um dos polos epistemológicos da modernidade, a que se refere Paulo César da Costa Gomes.¹⁰ Tais polos — expressos, por um lado pela razão e, por outro, outro a emoção — vigoraram ao longo da instituição da experiência moderna e se prolongam nos séculos seguintes.

De um lado, os sentimentos, as imaginações. No outro, os pensamentos que deles, supostamente, se isenta. Não é equívoco dizer: nesse momento os nós entre arte e ciência foram desatados. Ou melhor, afrouxados.

Na constituição bipolar, os dois partidarismos distintos criam uma rua de duas vias. Por um lado, a instituição da ciência moderna, que no movimento de

⁷A percepção um movimento contínuo de passagem entre nossa consciência e interpretação e nossas experiências empíricas, a partir de um mundo vivido e experimentado.

⁸ GOMES, 1996.

⁹ [...] a ciência moderna provoca uma ruptura ontológica entre o homem e a natureza na base da qual outras se constituem, tais como a ruptura entre o sujeito e o objeto, entre o singular e o universal, entre o mental e o material, entre o valor e o fato, entre o privado e público e, afinal, a própria ruptura entre ciências sociais e ciências naturais. (SANTOS, 1989, p. 66).

¹⁰ GOMES, 1996.

tornar-se hegemônica, invisibiliza outras formas de conhecimento. Por outro lado, conformado a partir da disputa entre o que seriam formas científicas ou não científicas de construção de conhecimento, um distinto domínio constrói-se, faz o contrapeso da constituição bipartidária. Vasto, esse campo abriga várias formas de conhecimentos.

O espaço da constituição moderna é um território feito de tensões. Afrontando os limites entre a ciência e o senso comum, assim como entre ciência e a arte, o outro polo, feito subordinado, se realizou à revelia da forma bipartite do conhecimento moderno. Se construiu na profícua possibilidade fronteira do criar.

IV.

Os conceitos nascem dentre circunstâncias, sejam intelectuais, políticas e sociais. Oriundas de algum grupo social específico ou pensadas por imaginários diversos, suas elaborações derivam de experimentações de mundo diversas. Como parte de mundos em movimento, requerem, sempre, releituras.

Voltemos aos espaços e às imagens do mundos, feita a partir de visualidades múltiplas e conceitos híbridos.¹¹ As noções de espaço, de paisagem e do território se construíram pelas representação e reflexões da humanidade com o seu meio e, igualmente, de si para si. Noções como essas moto-contínuos, nunca cessam.

Chegamos à ideia de paisagem. Pensada aqui juntamente com o questionamento sobre o paradigma — tornado dominante na modernidade —, de sua constituição, a paisagem parece ser a *imagem própria da modernidade*.

Embora vários olhares heterodoxos tenham sido desenvolvidos ao longo do tempo, em contraposição à clássica noção de paisagem — a partir do trabalho

¹¹ Penso aqui em acordo com as essenciais considerações de Cássio Hissa (2009), quando reflete sobre a noção de mundo como uma ideia abstrata e o que lhe confere, de fato, existência, a vida cotidiana, praticada, nos lugares de vida: “O *mundo em si* não passa de uma suspeita abstração, quando se pensa que a vida e as existências se dão nos lugares, na escala dos cotidianos. A existência do mundo se dá a partir da concepção de conceitos híbridos: *mundo-lugar*; *mundo-território*; *espaço-mundo*. Existiria, portanto, uma *escala sociológica de mundo* que se expressaria nos lugares da vida cotidiana, nos territórios que, utilizados, expressam-se de diferentes modos. (HISSA, 2009, p. 50-51).

de artistas visuais, arquitetos e filósofos —, sua associação à uma *natureza natural* é, ainda, uma referência no pensamento contemporâneo.¹²

Os parâmetros essenciais do modo, convencionalmente, associado a ideia de paisagem são suas qualidades estéticas e sua construção enquanto produto de um olhar situado a partir do que representamos visualmente, apenas. No entanto, há de se pensar as ressonâncias desse modo de ver. Se ele foi enquadrado segundo as cisões fundamentais da modernidade, que estabelecem o conteúdo científico como o dotado de maior legitimidade, e, de outro lado, o artístico, o senso comum e os saberes tradicionais, busquemos as condições dessa nova relação, feita por sensibilidades, leituras e experiências diversas.

Há, em contraposição, o caminho de se pensar em como a paisagem é concebida ou, simplesmente, relevada [ou impensada] por algumas sociedades. Para além, há as relações da paisagem com um importante conceito, tangível a ele. A ideia de território [também possivelmente reconfigurável], refere-se do qual o espaço vivido e representado, mediante práticas de vida, que por si, são práticas territoriais.¹³

Ao longo de um trajeto realizado nos limites de um campo disciplinar moderno, os sujeitos do conhecimento identificados ao campo da geografia pareceram pouco interessados em leituras feitas para além da disciplina — sobretudo as leituras expressas em imagens —, no intuito de construir a geografia como uma disciplina científica suficiente em si. No entanto, hoje, novas perspectivas apontam para conexões entre saberes que precisam ser feitas e que se embasam na forma multidisciplinar dos saberes sobre os espaços de mundo e os seres que nele vivem.

Há enorme relevância na abordagem das imagens no âmbito das humanidades. Ainda que já comuns ao campo da sociologia e, sobretudo da

¹² Por exemplo, o olhar ubíquo, relacionado a paisagem e presente hegemonicamente no pensamento moderno ocidental e incorporado pela geografia, encontra abalos ao entrar em contato com formas de ver, pensar e viver o espaço que foram engendradas em olhares diversos, conforme se propõe a pensar nesta pesquisa.

¹³ O território é entendido, aqui, como uma prática espacial, a partir de um mundo vivido. Tal prática, quando traduzida por meio de imagens, pode construir a ideia de que vários mundos coexistem e se implicam dentro da ideia de mundo ocidentalmente elaborada. As questões sobre como pode ser um território por povos que lutam contra os marcos de uma história espacial colonial, ou que reivindicam os espaços institucionais de arte e de conhecimento, podem se entropor.

antropologia, as imagens cinematográficas, que aqui serão estudadas, ainda possuem tímida participação nos debates da disciplina da geografia.

As questões, cultivadas nesta pesquisa e já apresentadas, continuam a ressoar. Como alguns modos de viver e pensar o espaço foram engendradas, de forma adversa das maneiras convencionais? Como algumas leituras e escrituras de mundos, a partir de construções e práticas do espaço, nos aparecem no momento contemporâneo?

V.

Algumas imagens emergem como expressões, necessariamente, a partir de algumas práticas espaciais, que, mediante elas, se tornam visualidades.¹⁴ Expressam espaços novos, em cenas. Esses *outros espaços*,¹⁵ podem ser interpretados à luz de ideias que, a partir de uma noção de espaço revisitada, contemporaneamente engendrada — para além de uma visão homogênea e idealizada dele — atualizam o conceito, na conformidade dos novos movimentos do mundo. Outras imagens, teóricas e visuais, são possíveis.

Eis, assim, uma proposta endereçada não só à *geografia*, como instituição, tampouco a ela, muitas vezes entendida, como um adjetivo,¹⁶ mas aos sujeitos do campo disciplinar, os que a praticam, enfim. Construir percursos para além das margens disciplinares, se envolver em imagens que expressam os espaços, buscando leituras, pontes e conexões, para enriquecimento de olhares, é como um cultivo de perspectivas possíveis, para novas abordagens.

Para além de certidões imagéticas de natureza empírica, feita por observação e registro, as imagens do cinema documentário podem ser pensadas como leituras que subvertem a ordem metodológica de pesquisa convencional, em que a imagem é complemento da palavra na construção de

¹⁴ A relação entre visualidade e visibilidade será trabalhada, em contato com as ideias de Georges Didi-Huberman (2013), no eixo “Algumas imagens” desta tese.

¹⁵ É inevitável a lembrança e, parcial, referência aos memoráveis escritos de Michel Foucault, que pensa em alguns espaços como suspensões e desvios dos espaços convencionais. Embora a nomenclatura seja semelhante, há, aqui, também, alguns desvios de suas ideias, a partir de suas ideias.

¹⁶ Ressalto que, quando faço referência à palavra “geografia”, ao invés de “espaço”, me refiro à disciplina e não seu modo, muito usado em falas cotidianas, para designar alguma qualidade do espaço.

conhecimentos. Elas, no mínimo, nos endereçam questões sobre como tentamos conhecer e entender o mundo. Há, em algumas cenas tomadas, *devires de contato*, entre os sujeitos de alguns filmes documentários. Algo como uma promessa se forma e conforma, por relações, espaços de relações, de partilhas, entre quem filma, é filmado e quem assiste às cenas.

Em algumas imagens, vemos espaços e pessoas, e, sobretudo, a relação recíproca entre eles. Aqui não se trata de buscas por traços identitários, o que muitas vezes pode descambar numa submissão do outro, e de sua imagem, a um aprendizado e olhar prévios. A singularidade dos sujeitos filmados não se resume ou se subsume a uma unidade.

Um espaço dado a ver pode significar algumas coisas. Sua possível tradução¹⁷ pode acontecer por construções imagéticas, que requerem determinados olhares e ações. Quem pensa a cena, de alguma maneira, arquiteta questões e, mesmo, interpretações. No entanto, a imagem, de fato, acontece, quando é vista, pensada, percebida. Há, claramente, campos de conhecimento desenvolvidos em torno de questões sobre *recepção* de imagens, do ponto de vista da indústria de produção cultural e, também, das interpretações semióticas. Aqui, antes, são elas, as imagens, pensadas em suas maneiras de manifestar paisagens e territórios, a partir da cena fílmica.

Se quisermos saber como a imagem do documentário pode enriquecer nossas leituras de mundo é, necessário, primeiramente, proporcionar aberturas a ela, reconhecendo o seu lugar como forma de leitura de mundo. Deste modo, as imagens aqui tomadas não foram mobilizadas por *mostrarem* lugares específicos, tampouco serão lidas, simplesmente, a partir de qualidades estéticas ou de paródias espaciais.

São imagens de filmes que partem de determinadas relações — históricas, socioespaciais — para acontecer e que instauram cenas potencialmente *abertas* e, desse modo, constroem novos espaços possíveis.

Para compor o conjunto da tese estão reunidos ensaios reflexivos sobre algumas elaborações visuais que apresentam a diversidade da experiência de espaço. As imagens artísticas e fílmicas tomadas, em suas tessituras formais e

¹⁷ O sentido de “tradução” aqui tomado se relaciona a um *possível modo de leitura* e intercâmbios entre linguagens e saberes. Tal leitura é uma maneira de colocar partes distintas em contato e não se resume a mera reprodução.

discursivas, endereçam questões aos conceitos modernamente praticados sobre o viver e o representar o mundo. Tais imagens constituem experiências espaciais, políticas e históricas, por quem as realiza [e, possivelmente, para quem as pode ver], a partir de óticas não enquadradas, completamente, por um olhar resignado.

As reflexões colocadas em curso aqui, se direcionam para o modo como tais visões constroem certas paisagens e territórios em cenas diversas, abalando o sentido de um recuo essencial, estabelecido na cisão entre humanidade e o meio circundante a ela. E, principalmente, partindo da ideia essencial de que o espaço do filme pode ser dinâmico, aberto, uma composição feita de materialidades e ações.¹⁸ Eis, pois, sua correspondência irrefutável como uma expressão implicada e produtora de mundo.

Os olhares para o espaço, elaborados, muitas vezes, a partir de sujeitos pertencentes a sociedade que possuem cosmologias não ocidentais, nos apresentam, mais do que a uma diversidade epistemológica — já assumida pelo pensamento contemporâneo — mas a uma possibilidade de pensar em diferentes mundos, que se implicam em seus contatos. Tais olhares, novos para nós, nos apresentam, em suma, a ideia de que mundos diferentes coexistem na experiência do viver e pensar os espaços do mundo.

Estruturando o corpo do texto da tese, três eixos são apresentados: *O Olhar, Sobre a Paisagem*; e *Algumas imagens*. Cada eixo reúne, em seu espaço interno, alguns ensaios, com desenvolvimentos teóricos sobre o tema central de cada eixo. Há ainda, alguns textos, chamados aqui de *interlúdios*, que entrecortam os eixos centrais e fazem as correspondências entre eles.

O terceiro eixo, designado de *Algumas imagens*, reúne textos próximos do que se designa de “revisão de tema”, ao lado de textos mais fluidos, sobre imagens e filmes específicos, que vão além de “estudos de caso” de obras. São leituras possíveis e abertas. Tais textos se estruturam a partir da escritura de cada filme em específico, por suas singularidades e expressões próprias do espaço.

Sobre o terceiro eixo há uma observação: A pesquisa a partir de imagens poderia se correlacionar ao ímpeto de um colecionador, aquele que quer “retirar”

¹⁸ Pensando aqui como Milton Santos (1997), que concebe o espaço, como uma dimensão irreduzível da reprodução da vida humana e formado por fixos e fluxos, que o constroem.

do mundo fragmentos, deslocando-os do seu contínuo fluxo e, realocando-os em inventários rígidos. No entanto, a pesquisa por meio de imagens foi intuída e estabelecida para além desse termo. Ela se realizou sob o signo das pretensões a aberturas conceituais e metodológicas, de modo a identificar semelhanças e destacar singularidades sobre a diversidades de olhares sobre paisagens e territórios.

O referido eixo é composto por ensaios que versam sobre dois filmes documentários contemporâneos. As imagens de tais filmes, por diversas circunstâncias, apareceram à minha cena e que me pungiram, de alguma forma.

O primeiro ensaio é um estudo sobre a obra “*Urihi Haromatipë – Curadores Da Terra-Floresta*”, de Morzaniel Iramari. O filme, realizado entre os *Yanomami*, por indígenas e colaboradores externos, se construiu a partir de encontros entre xamãs na aldeia *Watoriki*, no estado brasileiro de Roraima, e teve suas imagens captadas entre os anos de 2011 e 2012.

O segundo ensaio que compõe o eixo *Imagens* se volta para a interpretação e estudo dos dispositivos narrativos, das figuras de mediação, de memória e do espaço da cena do documentário *O botão de pérola*, do chileno Patricio Guzmán, lançado no ano de 2015. A forma ensaística, própria do olhar de Guzmán, constrói-se por uma narrativa serpenteada, que, pelos eventos maiores da história se vê flexionada. Provocada a se desdobrar sobre si mesma, a história olha, de volta, os eventos que incidem sobre ela.

INTERLÚDIO I: POSSÍVEIS DESLOCALIZAÇÕES

Localizar significa determinar a posição de algo ou alguém, em relação a outro algo ou alguém. Para grande parte dos estudiosos de geografia — e aqui, mais uma vez, é importante ressaltar que me refiro ao campo disciplinar — muitas vezes, localizar um fenômeno significa limitá-lo, circunscrevê-lo a uma unidade de espaço específica. Descrever um local ou mapear uma localização é algo fortemente prescrito na disciplina.

Podemos tentar construir algumas reconsiderações. No entanto, não poderíamos partir dos contrários óbvios. Possíveis deslocalizações [em contraposição às localizações convencionais] não se fariam a partir de perdas, falta de sentido, vazio espacial. Também não se restringiriam à ideia de espaços não-lugarizados.¹⁹ A ideia de deslocalização assumiria, pela perspectiva aqui considerada, um aspecto não muito peculiar. Ela surge como uma possibilidade para deslocamentos.

Mas, deslocamento de quê? Ou de quem? Seria, antes de tudo, uma deslocalização de um espaço de estudo da disciplina, ou melhor, dos sujeitos de uma disciplina em relação ao seu quadrado disciplinar rígido. Significaria, mesmo, deslocalização de um ponto para se chegar em outro. E, sobretudo, pelo cultivo do espaço percorrido, feito pelo contato, pelo entre.

As deslocalizações seriam, então, movimentos. Construção de aberturas, horizontes possíveis, outras leituras de espaços.²⁰ Construí-las, assim,

¹⁹ Esse termo, que nos parece um neologismo, aparece em alguns poucos textos no Brasil. Ele se refere às ideias de Edward Relph desenvolvidas em sua obra "*Place and placelessness*". O autor pensa o conceito de *lugar* em sua singularidade, assim com sua diferença em relação à "região" e "localidade". *Lugar*, para ele, seria feito de relações, que, quanto mais aproximadas e significativas, mais lhe agregam a qualidade de *lugaridade*: "[...] em sentido trivial, como localização, toda parte é um lugar, mas, em um nível mais complexo, lugar se refere às configurações diferenciadas do seu entorno, pois são focos que reúnem coisas, atividades e significados. Sempre que a capacidade do lugar de promover a reunião é fraca ou inexistente temos *não-lugares* ou *lugares-sem-lugaridade*. Essas ideias são importantes porque permitem entender lugar pela ausência tanto quanto pela presença." (RELPH, 2012, p. 25). A referência que faço às ideias de Relph são no sentido de reforçar a diferenciação conceitual entre *lugar* e *local*.

²⁰ Tal ideia pressupõe um movimento, considerar as leituras de não geógrafos, que tomam o espaço como seu objeto e a partir dele, constroem múltiplas leituras.

pressupõe o pensamento sobre o espaço desvinculando-a do modo descritivo, tradicional ao campo, e incorporando a ela outros olhares, múltiplos e abertos.

Deslocalizar, se assumiria, assim, como um movimento de repensar os conceitos espaciais, considerando sua matriz axial e reelaborando-a, a partir de outras práticas. Práticas que subvertem os limites disciplinares, na perspectiva de construção de fronteiras profícuas. Eis a possibilidade de se considerar novas ideias, sobre novas cartografias, para novos territórios e paisagens, novas abordagens conceituais sobre eles, aberturas para *outros espaços*.

A imagem, em sua interface com os processos espaciais, pode se colocar em curso nessas interposições de pensamentos. Na multiplicidade do mundo, há vários regimes de espacialidades e de práticas imagéticas, profícuas, que cultivam territorialidades deslocalizadas do campo da geografia.

Algumas imagens se constroem espaços deslocalizados, inscrevem paisagens territórios e lugares em elaborações visuais e, acabam por endereçar questões a geografia, na direção de uma nova construção de trajetórias e dinâmicas espaciais, que não cessam de acompanhar o mundo e seus movimentos.

O OLHAR

O OLHAR: CULTURAL, INDIVIDUAL

Nos horizontes da modernidade ocidental, *certo olhar* surgiu. Pela tradição moderna-ocidental nascente, esse olhar se desdobraria pelo mirar das coisas e dos seres, conformando um olhar cultural. Foi, também, ele, o olhar, conformado, “naturalmente”, se transformando numa construção social. Fruto de uma indistinção entre instâncias supostamente diferentes — a natureza e a sociedade —, tal modo, não se resumindo a um modo de fitar as coisas do mundo, seria tornado um *olhar*, mediante os modos de sentir e viver dos sujeitos do mundo.

Perspectivado, o olhar moderno conformou construções de sujeitos que olham, o sujeito social e o sujeito da ciência. Tal processo estruturou a forma como o conhecimento seria construído e alcançaria, em tempos diferentes, o tecido social e as manifestações culturais delineadoras dos espaços construídos, vividos e percebidos, a partir daí.

Ademais, todos podemos ser sujeitos do mirar. Todos, como seres viventes, olhamos. Não vemos todos as mesmas coisas, ainda que muitos elementos visuais sejam, em comum, compartilhados. Nossa experiência tátil, construída a partir do que vivemos, é, sempre, socialmente feita. Ela constrói, pois, maneiras de ver. O olhar é produto e produtor, ao mesmo tempo, coletivo e diferenciado, pelas perspectivas coletivas e individuais. A experiência, como parte dele, é integrada à memória e constitui o olhar compartilhado.

A experiência, é, outrossim, uma forma criada. Se parte da tradição ocidental priorizou a experiência dos seres a partir de uma ideia de olhar e, essa, a partir do visível imediato, há pensamentos que tencionam a ideia de olhar como uma visada puramente empírica, fruto e agente das repartições da experiência reforçadas no desenvolvimento do pensamento moderno:

[...] a separação sujeito e objeto, corpo e alma, interior e exterior, ideia e coisa e a conseqüente redução do real, ora às operações do intelecto, como é o caso do intelectualismo, ora à imediatez dos dados sensíveis, como é o caso do empirismo. Se a visão intelectualista é um olhar à distância, que não sente o rugoso, o polido, o nu, o pelo, o cortante, o molhado, o seco – o olhar, portanto, de sobrevoos -, o olhar empírico imediato não passa de uma cópia degradada do dado

sensível que, tomado isoladamente, trai a realidade espiritual. (NOVAES, 2000, p. 26).

Concebida como um dos grandes olhares que construímos na vida em sociedade, a memória faz parte das práticas de vida e se atualiza no tempo e no espaço, pelos movimentos do presente. Pensando bem, se cultivamos um meio, o produzimos e o damos a ver. O aparecer, em seu contendo material e simbólico, é feito, também, de uma memória espacial. Ele é carregado por experiências pessoais e coletivas, na construção de olhares e pela prática da vida em comum. O espaço social pode ser, em parte, entendido a partir de histórias de vida, reproduzidas através dele, pela construção de mundos vividos, vistos e olhados.

Percebido²¹, o espaço é elaborado: os sensores que carregamos, longe apenas de receber os estímulos do meio, retrabalham e organizam os dados que chegam, outrossim, formam pensamentos. Produzem um espaço mental, não descolado do espaço físico exterior a ele; ou melhor, produzem um espaço na vizinhança entre meio vivido, corpo e, uma de suas partes fundamentais, a mente.²²

Assim, logo se entrevê um lugar, um território, uma paisagem, a depender das relações tomadas. A noção individual é também elaborada por uma noção coletiva, pela vivência em sociedade. A construção do indivíduo que olha e percebe é, também, socialmente feita. No entanto, de pessoa a pessoa, a vivência de um ser se faz, também, individualmente. Sua formação e transformação pelo meio possibilitam a forma de seu aparecer, que será atravessado por diferentes processos ao longo de sua existência.

Os seres se produzem no espaço, e produzem espaço. Como resultado sensível, aparências surgem. A essência do que se entrevê no espaço aparente conjuga os processos que dão uma vida visível aos mundos internos dos seres sociais. Mediante novas interações entre eles, novas instâncias são construídas. Espaço e ser, em sua relação, constroem mundos. Apreendemos o mundo a partir de nosso olhar. Olhar para ele, também, pode ser uma maneira de estar junto. No entanto, o olhar pode ser, também, o que pode nos diferenciar.

²¹ Pensando aqui a *percepção* como uma maneira de interpretar, de forma ampla, os dados sensoriais, não se circunscrevendo à recepção ótica dos elementos do mundo.

²² DAMÁSIO, 1996.

Os espaços do mundo nos aparecem por suas visualidades, formadas por diversos processos. As camadas dos ambientes, vislumbradas no imediato de sua aparência, carregam, além de seu visível, algo de seu original, que, traduzido em seus aparentes, podem revelar os processos intrínsecos de sua transformação.²³ Em seu processo de metamorfose, elas ainda carregam formas anteriores [subterrâneas] que podem emergir e se atualizar em nossa mirada presente. Os espaços que se nos apresentam sempre estão em transformação, a partir dos vários processos anteriores essenciais a eles.²⁴

Construído a partir de essências e aparências, o olhar só não desvela mundos, é, antes, um participante deles. Eis, assim o *olhar investido*. Sua participação se faz pela possibilidade do sentir.²⁵ O sentir não se finaliza numa certa visão sobre as coisas. Ele, antes, se constrói pela multisensorialidade de um certo ser, aquele que olha.

As aparências das coisas integram experiências maiores, que abrangem sensações corporais, que também envolvem sentidos outros, formando a experiência de quem olha. Esse alguém, também, olha, ao mesmo tempo, a partir de uma instância em comum. Ele olha, também, em conjunto.

Mirar as fisicalidades do mundo, tendo em mente a formação dos ambientes, territórios e lugares do mundo, hoje, nos leva a refletir sobre os recortes de mundos em que somos inscritos e a partir dos quais pensamos.

O sujeito que olha [também olhado] participa da dinâmica do olhar, que constrói a experiência de mundo vivido. Por conseqüente, a ideia de que são múltiplas as maneiras de olhar, encontra, assim uma possibilidade de vigorar.

²³ Podemos aludir aos palimpsestos, aqui. Convencionalmente relacionados a textos antigos que podem emergir, eles nos elucidam a pensar os espaços do mundo. Eles nos trazem os vestígios de movimentos anteriores.

²⁴ Tal concepção, apesar de parecer óbvia, precisa ser lembrada, dada as conceituações simplificadoras presentes em parte do pensamento científico moderno, por exemplo, dentre alguns pensadores que o trabalham a partir de um conhecimento socioespacial limitado às fisicalidades dos ambientes e à dimensão visível, aparente, dos fenômenos. Sigo, no entanto, o pensamento de Milton Santos (1997), que concebe o espaço social como formado por fixos e fluxos, que o atravessam e o modificam ao longo do tempo.

²⁵ Para além das convenções herdadas de perspectivas passadas, as ideias sobre *sentimento*, assim como a de *emoção*, começaram a ser trabalhadas pela neurobiologia na contemporaneidade. Em uma tentativa de atualização dos estudos sobre cérebro, corpo e mente, apresentando novas visões interessantes sobre sua relação com a cognição humana e, também, as relações feitas socialmente, Antonio Damasio (1996) nos diz sobre a fundamentabilidade da *emoção* e do *sentimento* nos processos neurológicos ligados a racionalidade e as tomadas de decisão.

O APARECER NO/DO MUNDO

FORMAS DO APARECER

O ato de se pensar os modos de aparecimento do mundo, assim como o de seus ambientes e dos diversos seres que o integram, se conjuga a uma reflexão sobre o *olhar*. O que se concebe e se sente sobre os meios do mundo se atualiza a partir dele.

O olhar é um compósito. Assim como o mundo que vivemos, que só pode ser concebido em sua multiplicidade. Como entendê-lo, senão, por uma forma ampla, como mundos, enfim?

A partir de ideias de mundos, feitos de perspectivas e leituras múltiplas, sempre podemos recorrer aos entendimentos que deles derivaram, pelos vários elementos bióticos, abióticos, e processos, se julgamos necessária a consideração de uma biologia ou geologia constituintes. Mas, esperamos. Já há, aqui, uma separação. Sem perder essas considerações de vista, voltemos ao olhar. Estamos pensando em forma de mediação e interação, e, por mais que as ditas ciências biológicas também as tomem, priorizemos, por ora, o olhar que integra, ainda que por uma perspectiva dita *humana*, com um itálico justamente colocado.

Mundos vividos e refletidos são, sempre, construções feitas a partir de sujeitos, que, em sua vivência, são atravessados e atravessam as escamas espaciais pelos quais se reproduzem, corporal e socialmente.

O olhar integra a formação dos espaços do mundo, pelas várias corporeidades dos seres viventes, a partir dos sujeitos que os produzem. De diversas maneiras, os sentidos corporais perfazem os modos de viver dos seres e, também, suas espacialidades. Muitas vezes concebido como contraposição ao *ver*, ele é, ao contrário, um vetor multissensorial importante.

O ser que olha, o faz a partir de vários desses sentidos, em seu contato com um mundo tátil. O fenômeno físico que possibilita a visão encontra, na experiência do cotidiano do ser social, seu contexto espacial e existencial, que, por conseqüente, constrói a conjuntura do olhar.

Os olhares lançados ao mundo são feitos pelos seres que vivem e reproduzem seus espaços. Nessa ação, um retorno acontece e se formaliza, o olhar é uma prática espacial, feito de chão de mundo, de sua vivência, de sua produção; as elaborações de mundos são feitas, também, mediante os vários sentidos corporais. Somados às sensações incorporadas pelos seres, os diversos processos sociais e espaciais dos seres constituem a experiência social dos sujeitos que olham e que, assim, constroem suas ambiências de vida, seus mundos possíveis.

As diversidades dos olhares, pelo e para o mundo, se dão pelos sentidos múltiplos dos corpos, que são socialmente localizados, e, também, individualmente performados. É justamente a possibilidade de olhares múltiplos que possibilita com que ambientes, meios e paisagens possam ser pensados de formas abertas. Os seres do mundo são muitos, daí as diversidades de meios vividos, percebidos e representados. A reflexão entre o ser e o aparecer foi objeto dos estudos, que perfizeram contornos específicos sobre o que se entende sobre o “aparente” e o processo que, não visivelmente, o daria a ver.

Ser e aparecer coincidem, como pensou Hannah Arendt.²⁶ Todos nós nos apresentamos uns aos outros, e “somos” na medida em que aparecemos. No entanto, os modos de aparição, obviamente — em sua diversidade —, podem se tornar presentes a qualquer um, de diferentes maneiras, a partir das multiplicidades das formas de suas aparições. As diferenciações entre os seres e os meios, que desse processo advém, são uma condição de sua existência.

As aparências dos seres se perfazem na perspectiva do outro. A diferença, criada pela interação coletiva, constrói as relações interpessoais. Aparecemos e somos. De alguma maneira, assim, podemos ser *reconhecidos*.²⁷ Dessa maneira, se nos presentificamos como objetos, somos, então e também, igualmente sujeitos do mundo, feitos a partir de certos outros olhares.

Da mesma maneira, são conformados os espaços do mundo, materialidades feitas e concebidas de acordo com os múltiplos processos sociais

²⁶ ARENDT, 1995.

²⁷ Pensando no impulso de auto-exposição dos seres vivos, Arendt relaciona as formas de aparecer, mesmo que diversas entre seres, espécies e indivíduos, às aparições formadas em cenas, como uma metáfora teatral: “Parecer — o parece-me, *dokei moi* — é o modo — talvez o único possível — pelo qual um mundo que aparece é reconhecido e percebido. Aparecer significa sempre parecer para outros, e esse parecer varia de acordo com o ponto de vista e com a perspectiva dos espectadores.” (ARENDT, 1995, p. 18-19).

e culturais que a eles dão origem. Os espaços se presentificam a partir de conjuntos de seres diversos, de seus olhares e de suas práticas, produzidos em seus cotidianos, no fazer de seu mundo. A sua reprodução, performada de várias maneiras, apresenta, assim, de alguma maneira, algo de sua gênese e, também, de sua aparência, ambas conjugadas mediante processos transformadores.

Quando vislumbramos os meios do mundo, eles nos *aparecem*. Acompanhando o processo de seu aparecer, podem surgir reflexões sobre a natureza do olhar sobre eles, acerca da maneira como eles se constroem, sobre seus *devires*, enfim. Se constituindo a partir desse duplo, fenomênico e essencial, as aparições dos meios acabam por nos levar aos processos que a elas deram origem, às suas possíveis instâncias fundamentais, a partir dais quais os objetos vistos se originam.

Os sentidos dos espaços do mundo são construídos a partir da experimentação dos meios, pelo contato dos múltiplos sentidos corporais, na presentificações de suas vidas e na transformação de seus apareces. As aparências do mundo são espaços formados, dados a ver, e que a cada um pode se constituir, de algum modo. A cada olhar, eles podem ser vistos de formas diferenciadas.

A construção da ideia de mundos, pensados e representados, estiveram à baila do pensamento filosófico e de esteiras científicas múltiplas. Através de articulações diversas, no desenvolvimento dos inúmeros campos de pensamento, ela incorporou certas formas. A tarefa de pensar tais sentidos esteve presente nos estudos sobre o humano e o mundo, sendo empreitada por diversas formas de conhecimento, como a filosofia, a estética e, também, a geografia.

Algumas leituras feitas sobre o tema se desenvolveram no intuito de se flexionar a ideia de dois mundos, separados e irrefletidos.²⁸ Nesta esteira, a ideia sobre o encontro do invisível no visível como forma de ser no mundo, ou do fazer

²⁸ Daí as considerações de Hannah Arendt sobre a relação entre essências e aparências do mundo: “[...] *somos do mundo, e não apenas estamos nele*; também somos aparências, pela circunstância de que chegamos e partimos, aparecemos e desaparecemos; e embora vindos de lugar nenhum, chegamos bem equipados para lidar com o que nos apareça e para tomar parte no jogo do mundo. Tais características não se desvanecem quando nos engajamos em atividades espirituais, quando fechamos os olhos do corpo, usando a metáfora platônica, para poder abrir os olhos do espírito.” (ARENDR, 1995, p. 19).

no mundo, pôde ser concebida segundo mundos [experiências de mundo] não separados.

Ademais, alguns pensamentos contemporâneos concebem as instâncias sensíveis e inteligíveis como processos não apartados, daí as considerações de Cássio Hissa sobre a relação entre o aparente e sua essência. Se estabelecendo como uma crítica a determinada dicotomia, ele assevera:

A realidade das formas, em sua visibilidade confortável e cativante, nem sempre mostra aquilo que contém ou explicita sua origem. Em outros termos, a 'realidade' aparente é apenas uma das dimensões da espacialidade assumida por coisas e seres. (HISSA, 2002, 183).²⁹

O espaço está aqui, formando nosso chão de mundo, ou lá, onde apontamos. Perto ou distante, ele é sempre mediado. As interpretações que deles fazemos dependem de um olhar e de suas possibilidades. Alguns espaçamentos ou distâncias nos abrem novos horizontes de leituras e possibilidades de olhar. As sensações sobre o espaço, que partem dos interiores em direção ao mundo, no movimento de retroalimentação que os movimentos exteriores nos trazem, perfazem as percepções que nos localizam, corporal e espacialmente.

Na contemporaneidade, algumas convergências de ideias são trabalhadas, e nos trazem pensamentos que conjugam espírito e ser em um uno. O entendimento do ser e sua ação no mundo pode ser, assim, "vislumbrada", de renovadas maneiras. Se refletimos, de alguma forma, atuamos no mundo. O pensamento teórico é, claramente, uma ação.³⁰

²⁹ O autor estende suas considerações à geografia, que, instituindo-se a partir da ideia que entre contemplar formas visíveis e a descrição, construiu sua conhecida "tradição do olhar".

³⁰ Cássio Hissa (2009) reflete sobre o pensamento teórico, aquele construtor de conceitos sobre os elementos e os fenômenos do mundo, sempre a partir de seu contato com ele: "Conceitos e categorias podem constituir uma tessitura teórica que se desenvolve com vários propósitos. O primeiro propósito é o de construir redes de conhecimento referencial a partir do que se procura estudar, interpretar, analisar. Assim, a reflexão conceitual que conduz a uma *teoria do lugar* será importante para uma *leitura dos lugares*. É ainda interessante que se perceba que uma *teoria do lugar* conduz, inevitavelmente, a uma *teoria do território*, assim como às *teorias da região e da paisagem*." (HISSA, 2009, p. 59).

ALGUMAS NATUREZAS

A NATUREZA DA NATUREZA MODERNA: A INSTRUMENTALIZAÇÃO DO OLHAR MODERNO

A ciência moderna inaugurou um modo específico de se pensar a relação entre homem [humanidade] e natureza. Tal relação se tornou essencial na constituição da modernidade ocidental. A ideia de humanidade e de sua presença no mundo, se construiu pela compreensão de sua existência enquanto um *ente* singular, e acompanhou e integrou os plurais movimentos que compuseram a experiência moderna, em suas múltiplas expressões, até nossa contemporaneidade.

Mediante a negação das antigas cosmovisões e das diversas formas e questões existentes entre o homem e sua relação com o seu meio, se iniciaria o apagamento fundamental que permitiria a elevação da ciência como fonte legítima de forma de ler e entender o mundo, construindo, junto a outros movimentos, o conjunto de experiências e transformações da humanidade na modernidade ocidental, predominantemente. No âmbito do desenvolvimento científico moderno, Ilya Prigogine e Isabelle Stengers³¹ apontam, como integrante desse processo, a forma experimental com que a linguagem da ciência imprimia às leituras de mundo propostas no âmbito da nova forma de construção de conhecimento. Tal forma, não participada por outros universos culturais, inviabilizaria o processo de compreensão e assimilação dos pressupostos construídos:

A ciência moderna constituiu-se como produto de uma cultura, contra certas concepções dominantes desta cultura (o aristotelismo em particular, mas também a magia e a alquimia). Poder-se-ia mesmo dizer que ela se constituiu contra a natureza, pois que lhe negava a complexidade e o devir em nome dum mundo eterno e cognoscível regido por um pequeno número de leis simples e imutáveis. (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, p. 4).

³¹ PRIGOGINE e STENGERS, 1984.

Na intrínseca relação entre teoria e a manipulação prática, o diálogo experimental, tal como os autores explicam a partir de Alexander Koyré, remeteria, na relação homem-natureza, aos processos de compreensão e modificação de uma natureza *a ser organizada*. Lida a partir de alguns fenômenos, a natureza poderia ser reduzida a tais processos, que, em seu isolamento, poderiam corresponder às premissas desses estudos.

Por essa articulação, levada a cabo por empreendimentos sistemáticos, a natureza, segundo tal concepção, seria sempre provocada, por experimentos, a dizer se obedeceria ou não a uma hipótese. Entretanto, ainda que a resposta dessa “natureza controlada” fosse registrada de forma a refutar o postulado a ela designado, ainda o parâmetro inicial seria, sempre, considerado privilegiadamente para o sentido da resposta:

Trata-se de preparar o fenômeno estudado, de o purificar, de o isolar até parecer uma situação ideal, fisicamente irrealizável, mas inteligível por excelência, pois encarna a hipótese teórica que guia a manipulação. (PRIGOGINE e STENGERS, 1984, p. 29).

A nova prática científica se consolidaria, conseqüentemente, como uma forma espalhada entre os modos sociais e culturais do viver. O olhar instrumentalizado da ciência — construído como dispositivo de manipulação e propósito de dominação — conformou parte do empreendimento moderno, numa tentativa de revelar a natureza como um “autômato submisso”. Como forma subjugada, a natureza seria lida, assim, como *ente* a ser capturado, dominado; e nessa continuidade, a forma cartesiana do olhar sobre o mundo, o homem seria como um possuidor dela.

No entanto, as naturezas, suas formas e todos os seus ademais, assim como os olhares que a elas direcionamos, são muitas e múltiplas. Muitos são os espaços do mundo e muitas são as leituras que deles advêm.

O ESPAÇO DO AMBIENTE

Os ambientes do mundo são, como hoje os vivemos e pensamos, meios concebidos na conformidade de uma longa tradição, delineada a partir do

desenvolvimento de uma maneira de olhar, modernamente engendrada. A constituição da humanidade³² e de um certo espaço, distanciado dela, estabeleceu, ao longo da modernidade ocidental, uma dicotomia entre o ser e o meio.

Acompanhando o desenvolvimento do paradigma moderno, a noção de *ambiente* foi incorporada pelos campos do saber que estavam, então, se formando. Constituído no desenvolvimento das modernas disciplinas, ele se desdobraria, na modernidade ocidental, segundo uma disjunção: “Preenchido pela lógica cultural que lhe concede existência, esse conceito de ambiente é trabalhado de acordo com as tradições da ciência e explicita as dicotomias que fazem a sua imagem teórica.” (HISSA, 2008, p. 259-260).

A imagem teórica à qual Cássio Hissa faz menção, se refere a uma delimitação do ambiente como um meio alheio, uma superfície de interação. As mediações daí possíveis, envolveriam todos os seres e suas relações. Essa ideia é presidida por uma relação específica, marcada pela exteriorização dos processos. Gestada lenta e continuamente pelas práticas e elaborações teóricas de alguns campos do conhecimento, a noção da forma cindida entre humanidade, seu olhar e o ambiente circundante, circunscreveria, também, suas imagens conceituais.

Haveria assim, uma desimplicação do sujeito em relação ao seu redor. Ele, o sujeito, miraria um “lá”, onde pousaria seu olhar: o ambiente concebido como exterior a ele, um fora do eu, como pensa Cássio Hissa.³³

Os saberes parcelados, herdeiros do paradigma moderno, norteador dos múltiplos campos de conhecimento que dele se originaram, propagariam tal noção de ambiente. Levariam, em seu desenvolvimento, em sua difusão por disciplinas científicas diversas, algumas dicotomias que estão no cerne do pensamento moderno ocidental. Desdobradas em outra noção, essencial ao

³² Como nos lembra Michel Foucault (1999) a ideia de “homem” e “humanidade” é mais recente do que intuimos: “Estranhamente, o homem — cujo conhecimento passa, a olhos ingênuos, como a mais velha busca desde Sócrates — não é, sem dúvida, nada mais que uma certa brecha na ordem das coisas, uma configuração, em todo o caso, desenhada pela disposição nova que ele assumiu recentemente no saber. Daí nasceram todas as quimeras dos novos humanismos, todas as facilidades de uma “antropologia”, entendida como reflexão geral, meio positiva, meio filosófica, sobre o homem. Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.” (FOUCAULT, 1999, p. 20).

³³ HISSA, 2002; 2008.

pensamento socioespacial moderno, tais dicotomias impregnariam, também, a noção moderna de natureza.

No entanto, outras abordagens nos pungem. No campo da neurobiologia, em um movimento contra intuitivo, esse pensamento seria revisto. Entendendo a mente e os desdobramentos de seu desenvolvimento pelos seres que agem no mundo, como a possibilidade de formação de imagens internas e a suas implicações para ações, o ambiente seria entendido como participante das incorporações internas dos seres, na direção de suas interações externas, mediadas por seus sensores corporais:

Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais. (DAMASIO, 1996, p.117).³⁴

Haveria nessas perspectivas, aberturas para um pensamento não dual sobre os espaços, entendendo o ambiente físico, sociocultural e mental como instâncias múltiplas, feitas de sinapses, experiências e mediações diversas? Poderíamos pensar o ambiente como um tecido espacial, feito de redes de interações de um mundo constituído física, química e socialmente.³⁵

AMBIENTE E NATUREZA

Onde está a natureza? Frequentemente nos referenciamos a ela. Muitas vezes para explicar, exemplificar ou demonstrar fenômenos que a infligem, ela aparece nos fóruns de debate contemporâneo, ostentando certa centralidade.

³⁴ O autor prossegue expondo das interações entre corpo, mente e ambiente: “O ambiente deixa sua marca no organismo de diversas maneiras. Uma delas é por meio da estimulação da atividade neural dos olhos (dentro dos quais está a retina), dos ouvidos (dentro dos quais está a cóclea, um órgão sensível ao som, e o vestibulo, um órgão sensível ao equilíbrio) e das miríades de terminações nervosas localizadas na pele, nas papilas gustativas e na mucosa nasal. As terminações nervosas enviam sinais para pontos de entrada circunscritos no cérebro, os chamados córtices sensoriais iniciais da visão, da audição, das sensações somáticas, do paladar e do olfato.” (DAMASIO, 1996, p. 117).

³⁵ “Conforme as interpretações clássicas, originárias do esforço da ciência moderna, o ambiente é definido como aquilo que a todos circunda, rodeia, envolve: seres vivos, objetos e suas relações. Contudo, enquanto invólucro que circunda o homem e suas relações, o ambiente é feito do mundo vivo, de toda a estrutura bioquímica e todo o corpo físico que, aos olhos do homem, dá existência às águas, às terras e aos ares do mundo.” (HISSA, 2008, p. 260).

No entanto, tais falas partem de um ponto, de um referencial que é, comumente, um sujeito ou sociedade exteriores/afastados dela.

Ademais, se ela surge no pensamento e, não só a partir de uma visualidade, mas por um conjunto de percepções que se cristalizam em uma ideia, não seria natural pensar a natureza como fruto de nossa consciência?

Se estivesse somente “lá”, se fosse uma natureza que posso apontar e definir, fora *dos meus olhos*,³⁶ sua significação — fundamental para a formação também com um conceito — seria construída por si só? Por certo que não, qualquer natureza existe porque a ela conferimos sentido, existência, coexistente à nossa própria. No entanto, o olhar sobre ela ainda herda algo da dicotomia moderna definidora de tantas das nossas relações, mesmo na contemporaneidade.

Uma certa ideia sobre espaço foi concretizada, no engendrar da modernidade ocidental. Tal ideia se desenvolveu, principalmente, pela dicotomia entre ele e o homem, também em formação, como uma ideia, como uma humanidade. No movimento que daria origem ao que, convencionalmente, chamamos de modernidade, o olhar científico ali desenvolvido, gestado, igualmente, ao desse longo processo, concebeu a natureza, dentre algumas perspectivas, como um meio inócuo.

Algumas das concepções de natureza seriam, no pensamento moderno, associadas ao que criamos, material e imaginariamente. Seria ela pensada, também, como ambientes entendidos como “naturais” ou levemente modificados, a serem, ora contemplados, ora explorados. Tais ideias estiveram no bojo do imaginário e do projeto colonizador dos chamados espaços do “novo mundo”.

Sobre a diversidade de perspectivas colonizadoras [estrangeiras], dirigidas ao espaço feito colônia — a ser dominada e espoliada —, Nicolau Sevcenko³⁷ observa os olhares europeus em contato com as *terra brasiliis* e anuncia duas formas de percepção da natureza, no processo de colonização brasileira. Uma delas é a de um *impulso desejan*te, que funda um ato sensorial

³⁶ Essencial reflexão de Cássio Hissa, que, desse modo se posiciona: “É dado como certo: a natureza existe antes de mim; o humano é posterior à natureza. Contudo, somente se atribui significado às afirmativas em função da própria consciência da existência humana: ela carrega o conhecimento e a consciência da existência anterior da natureza. (HISSA, 2008, p. 260-261).

³⁷ SEVCENKO, 1998.

[algo que inaugura a possibilidade da paisagem no sentido contemplativo]. Construída por um ato de adoração, a natureza, nessa perspectiva, seria a projeção ou extensão de um ato de desejo [como aparece em parte da iconografia do período colonial e imperial]. Esse olhar reforçou uma natureza tropical idílica, inocente — desenvolvida pelas linguagens da pintura e literatura romântica. A outra percepção seria a de uma *prática agressiva*, a partir dos que afrontam as franjas colonizadoras, expandindo limites e povoando sertões. A natureza, aqui, não seria mais do que ambiente selvático, a ser desbravado e dominado. Esses dois polos, que orientaram a visão sobre o Brasil, se desdobrariam na, essencialmente, predatória maneira de ocupação, a partir da qual o território brasileiro foi forjado.

Algumas das ideias sobre a natureza do mundo, forjando-se junto ao modo de olhar moderno-ocidental,³⁸ foram perpetuadas a partir de uma conexão metonímica estabelecida entre ela e um ambiente natural dado a ver e a prescrever. As naturezas,³⁹ seriam entendidas como espaços intocados e/ou inabitados, prontos a serem prescritos, estudados e transformadas em *recurso*. Naturezas fora de nós, enfim.

A ideia de natureza, quando relacionada a um organismo natural fixo, se reproduziria, ainda, a partir de sua reificação, que, por sua vez, ancoraria suposta ideia de sua existência primordial e infinita. No entanto, encarar a natureza a partir de qualidades de seus elementos constituintes, apenas, significaria garantir sua permanência enquanto meio a ser dominado, tornado recurso, não só pronto, mas destinado a ser modificado pelo homem.

No entanto, as naturezas são múltiplas e diversas, quando não enquadradas por olhares redutores. Nas concepções contemporâneas, as naturezas seriam reinterpretadas e presentificadas a partir de olhares atualizados e abrangentes, a partir dos quais se pode pensá-las a partir das

³⁸ Parte dessa tradição moderna constrói um olhar instrumentalizado, muito ligado à maneira científica de ler o mundo, que se desenvolve a partir da modernidade. Esse olhar seria, supostamente, isento do corpo do sujeito que olha. Esse sonho da ciência, no entanto, não pôde se provar ser possível.

³⁹ “A Natureza, objetivada nas representações da geometria, da álgebra e da mecânica, é forma, figura, massa, volume e movimento, propriedades reguladas pelo princípio da causalidade. Porém, sobre a superfície das coisas em si começam a depositar-se fantasmas e simulacros — cores, odores, sabores, texturas — e são justamente estes que nosso corpo percebe, tomando-os pela realidade. (CHAUI, 1988, p. 56).

formas plurais em que podem ser traduzidas.⁴⁰ Em tais concepções, os espaços do mundo aparecem como instâncias ambientais produzidas a partir de sensações que temos em relação ao meio em que vivemos, como uma composição material e subjetiva e imaginária, mediante a conjunção entre tempo e espaço, uma entidade conformada fisicamente e, também, pelos sentidos de quem as vive. Através de tais ideias, esses “seres espaciais”, vividos a partir de subjetividades diversas, emergem a partir de múltiplos olhares e modos de vida. As naturezas são, também, em última instância, conformadas e atualizadas social e historicamente.⁴¹

Assim, sendo reinventada a partir de concepções diversas, a natureza aparece, hoje, como entidade múltipla fundamental quando se pensa em lugares e territórios, considerando as múltiplas formas de ser e ocupar no mundo.

Muitas e múltiplas são as naturezas. Muitas são as concepções sobre o espaço, território e paisagem. Os conceitos acompanham os movimentos do mundo, das sociedades. Se renovam, enfim. Assim, também, a natureza se atualiza.

⁴⁰ Em uma crítica, incluída ao mundo do trabalho das décadas iniciais do século XX, Henri Lefebvre pensa a revalorização simbólica da natureza e sua busca pelas “massas citadinas” por parte dos trabalhadores que procuravam uma “vida renovada”, relacionando mar e montanha aos lugares de prazer, apartados do cotidiano do trabalho: Não era mais somente a natureza — simplicidade, a natureza-saúde, a natureza-beleza, a de Rousseau, [...] era alguma coisa a mais: a natureza fora da cidade, fora do trabalho e da divisão do trabalho, a natureza não-transformada pelo homem, em suma, a natureza-evasão (em linguagem hegeliana-engeliana: a natureza ‘em si’)” (LEFEBVRE, 1969, p. 88).

⁴¹ Parte das questões que alimentam o debate atual acerca da natureza, é apontada por Adriana Veríssimo Serrão (2013), como tributárias às noções de uma naturalidade da paisagem já perdida. Assim, diferente das questões colocadas por Georg Simmel e Joachim Ritter, duas referências fundamentais na teoria da paisagem, e que buscavam distinguir natureza e sociedade, hoje, a discussão se deslocaria, em parte, para a ideia de *naturalidade do natural*: “A certeza – cada vez mais enraizada e não contestada – quanto ao declínio do mundo natural, levando dia após dia ao desaparecimento de espécies vivas, à diminuição dos recursos primários e ao aquecimento global da Terra, em suma, a um empobrecimento da natureza, devido principalmente à ação humana. Por outro lado, devido às consequências imprevisíveis desencadeadas pela poluição química e a manipulação genética, instalou-se de uma vez por todas a dúvida acerca da naturalidade da natureza” (SERRÃO, 2013, p.16-17).

INTERLÚDIO II: HORIZONTES

Frequentemente, a lembrança de uma subida a um monte, ou uma visada sobre um espaço vasto, amplo, nos interpõe como abertura a percepções distintas das comuns, como uma contemplação, enfim. O panorama espacial, possivelmente, é o recorte visual mais associado às paisagens. Eles apresentam horizontes que, não surpreendentemente, são associados às possibilidades de aberturas para além de suas linhas definidoras.

Parece natural a associação de paisagens por uma perspectiva de *observação*, a partir de um prisma elevado. Eis um tipo de olhar, um ponto de vista. O horizonte “visto” estritamente com uma amplitude, direciona uma questão fundamental ao enquadramento moderno do olhar. No entanto, se expandirmos o olhar que a ele direcionamos, não seria equívoco relacioná-lo a uma perspectiva abrangente. O mundo feito horizonte não seria o mundo feito de olhares abertos, heterogêneos, que perscrutam mundos dentro do mundo?

O horizonte, como um enquadramento possível do olhar, aparece em pinturas, nas expressões literárias e nos relatos científicos, produtos e produtores dele. As ideias de *horizontes de olhar* apontam para as multiplicidades de um olhar construído não só pelo dado imediato da visão, mas de todo o conjunto corporal em contato com os lugares do mundo.⁴²

A paisagem: uma forma espacial delineada e pensada, especialmente, por sua visualidade. Ela foi, muitas vezes, entendida a partir de sua vocação cênica. No entanto, para além de sua concepção como uma forma conformada por seres e ambientes diversos, emergem algumas aberturas, novas e atualizadas leituras.

Em parte delineado pelos processos de vida compartilhados, coletivos, o olhar, também, se faz numa perspectiva subjetiva, pessoal. Alguns horizontes que deles derivam nos levam aos fundamentos de alguns modos de viver e

⁴² Com a já referida priorização de um sentido corporal, o da visão, em relação aos outros, a paisagem seria associada ao exterior, ao fora do eu (embora, mesmo a visão seja hoje, ampla e consensualmente um sentido entendido como interações de interiores e exteriores aos seres).

sentir, delineados na modernidade — assim como representações mediadoras da experiência, como a paisagem e o território.

Alguns outros espaços podem ser concebidos, por pensamentos alheios ao da modernidade ocidental, assim como as ideias de paisagem, mesmo que os conceitos tradicionais não sejam referidos. Em realidade, os conceitos, aqui, são vistos em suas possíveis reelaborações.

O sentido clássico — pela concepção euro-ocidental — associou a paisagem a um território descortinado pela visão, a partir de um ponto de vista elevado. Majoritariamente relacionada ao horizonte, a paisagem é, desde então, muitas vezes lida apenas através desse prisma. Também, a ideia de horizonte seria relacionada, quase exclusivamente, ao raio da visão.

Ainda assim, há um horizonte, um horizonte possível. Sua imagem metafórica é relutante, facilmente aludida e frequentemente lembrada. Mas a força de uma metáfora não descerra uma possível sofisticação de sua noção. Longe de se encerrar em quadro imóvel, o horizonte é como uma possibilidade de abertura. Lembrança do que se alcança e a, outrossim, uma instigação sobre para além da linha visível. Importante foi a tradição dos filósofos que subiam aos cumes e miravam o horizonte em busca de inspiração.⁴³

Revistas e deslocizadas de suas referências tradicionais, as paisagens, muitas vezes ainda lidas a partir de suas qualidades físicas,⁴⁴ e, frequentemente, entendidas como coincidentes com o conceito de uma natureza orgânica, se apresentam e se atualizam nos estudos ambientais, na contemporaneidade.

As paisagens se delineiam espacialmente, conformam e são conformadas por seres, processos e ambientes diversos. Para elas, algumas são as possibilidades de *arquiteturas de olhares*. Muitas vezes, as *elaborações que as pensam*, mesmo acompanhando a linha histórica ou uma expansão espacial a

⁴³ A subida do poeta humanista Francesco Petrarca ao Monte Ventoux, na França, é associada à inauguração de um olhar moderno sobre o espaço e se relaciona com a concepção moderna de paisagem. A empreitada, ocorrida em 1336, foi motivada pela simples *contemplação*, algo inédito nos registros literários de até então.

⁴⁴ Tomemos como exemplo, umas das expressões da geografia contemporânea, que perpetua parte do pensamento limitado em relação aos conceitos socioambientais. Edward Relph (2008), ao pensar os lugares e os “não-lugares” se refere a “paisagens sem lugar”, pensando em nova dimensão para o conceito de lugar, mas, ao mesmo tempo, circunscrevendo a paisagem à sua dimensão física, aparentemente.

partir da centralidade ocidental, produzem interposições. É o caso de algumas criações visuais contemporâneas.

SOBRE PAISAGEM

PASSEANDO A PAISAGEM

Pensemos a paisagem. Ao se refletir sobre ela, podemos ser endereçados aos nossos *olhares*, assim como às possíveis elaborações modernamente moldadas sobre eles. Nossos aprendizados sobre os conceitos de olhar e de visão, formados a partir de perspectivas ocidentais — e, por conseguinte — modernas, se traduziriam mediante as diversas elaborações visuais e conceituais que perfizeram as nossas noções sobre os espaços, os meios e as paisagens do mundo.

Poderíamos, por esse mesmo caminho, ser levados a lembrar de horizontes avistados no campo da visão. Eles, de alguns modos, corresponderiam à algumas de nossas memórias, espaciais e históricas, que são, inequivocamente afetivas. Tais memórias nos implicariam a voltar aos momentos de fruição, e nos carregariam aos lugares de acolhimento que, durante várias etapas de nossas vidas, conformaram os momentos em que o simples exercício do olhar nos envolvia em uma certa calma, uma desaceleração no pensamento. Estávamos, então, a contemplar?

Pode haver algo de inefável na memória, mas há, também, a materialidade que compõe parte de sua dimensão. Olhamos algo que podemos, de alguma forma, tatear. Assim, olhamos e nos quedamos; há uma certa pausa no momento. Há, no entanto e igualmente, o ato de se perscrutar. Olhamos com olhos de observadores de nosso próprio olhar. A construção histórica do nosso modo de ver parece se tornar evidente para nós. Há, nesses momentos, sempre, pontos de vista.

Ao continuarmos com o exercício reflexivo sobre a construção de nosso olhar, podemos pensar na disposição dos elementos que fazem parte dos ambientes que nos anunciam à visão e à memória. Olhamos, ainda em um nível mental: imaginamos.

Há uma composição diante de nós, as imagens que nos ensinaram, desde sempre, como propriamente *paisagísticas*. Inúmeros elementos perfazem as sensações táteis trazidas e integram o exercício desse olhar, ainda que no campo imaginário. O vento bate, lento ou voraz; o solo pode ser forrado, confortável, ou apresentar um desgaste duro. Uma sombra de árvore, às vezes,

se faz amiga, como um abrigo para o repouso do corpo. Vislumbramos, sentimos e pensamos. O que se nos anuncia nessa imagem, que compõe nossa memória, pode ser um ambiente em sua exuberância ou em decadente ruína. De todo modo, vemos um meio *naturalmente* modificado por nossas intervenções e olhares.

Quedada em nosso modo de ver, a *visão moderna* nos ampliou o olhar e, — paradoxalmente — o fez por meio de um limite: o enquadramento. Na exploração de nossos sentidos, o que vemos parece ser produto de elementos e sensações construídos subjetivamente, sob a influência de nosso contato com mundo. O tatear dos meios, feito a partir de alguns de nossos sentidos, nos leva ao exercício de um recuo e, igualmente, de uma aproximação em relação ao ambiente: que escala é essa, que marca uma passagem entre o pessoal e o impessoal na produção de nossos espaços?

O ser moderno, com o qual nos identificamos como ocidentais, aprendeu a olhar segundo suas próprias ações sobre o ambiente. Olhando para o mundo, que também constrói, ele continua a imaginar. Olhares e imagens são feitos de pensamento e ação sobre o espaço. O espaço percebido e representado, a partir do que é, do que foi, e do se projeta para ele.⁴⁵

A natureza composicional da paisagem, por vezes, parece-nos natural ao olhar. Muitas imagens que acessamos em memória — e que colocamos em ordem em nosso repertório, memorial e visual — são elaboradas em pinturas, em imagens televisivas, ou em *frames* de filmes e das propagandas que fluem no dia a dia e que compõem nosso cotidiano.

O olhar se direciona: lá daquele lado, um mar aberto, nossas possibilidades e expectativas diante da vida. Arranjos espaciais e sensações sobre os ambientes que nos são apresentados e que, no entanto, parecem nos preceder. Imagens de mundos se presentificando em uma memória recolhida

⁴⁵ O conceito de espaço, largamente trabalhado em diferentes áreas do conhecimento, assume algumas características específicas de acordo as abordagens desenvolvidas nos interiores das disciplinas. Aqui, ele é concebido na esteira do pensamento de Dorren Massey, que apresenta a ideia do espaço da diferença a partir de sua positividade, ou seja, dos possíveis encontros de heterogeneidades que nele acontecem: "O espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa, na qual todos as interconexões já tenham sido estabelecidas e no qual todos os lugares já estão ligados a todos os outros. Um espaço, então, que não é nem um recipiente para identidades sempre-já constituídas nem um holismo completamente fechado. É um espaço de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes. Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo." (MASSEY, 2008, p. 32).

coletivamente e tornada presente em cada um. Por que incorporamos tão naturalmente tais composições ao nosso imaginário? No tatear dessa questão, emerge a ideia do aparelho do olhar, assim como da composição do nosso modo de ver.

Olhamos e pensamos, ainda. Tais visões que perfazem nosso olhar seriam somente feitas de uma dimensão visível imediata? Olhamos para os espaços e seus compostos: pessoas, árvores, montanhas, fábricas, estradas e edificações. Conhecemos somente a partir dos dados de um dos nossos sentidos? O que vemos e pensamos a partir do sentido da visão não seria fruto de construções que, por todos os outros sensores, se associam mutuamente e acabam por compor nosso corpo, que sente e vive o mundo?

A maneira de olhar moderna possibilita o surgimento da categoria paisagem. A nova relação com o ambiente incorpora, por conseguinte, as desconexões da constituição da modernidade. Tal relação traz à baila, em última instância, o modo como algumas experiências de mundo passam a ser cindidas e rearranjadas, por meio, também, de categorias: “[...] paisagem só aparece ‘natural’ ao preço de um artifício permanente [...]”⁴⁶.

Nossas leituras de mundo, assim como das imagens e dos ambientes que dele emergem, são enquadradas pelo o que sentimos e vivenciamos, a partir de todos os nossos sentidos corporais. Em consequência, nossas leituras dos espaços do mundo — feitas a partir de nossos olhares —, pensam, sentem e analisam e descrevem as cascas do mundo, e se expressam, também, pelas camadas subterrâneas que as integram.

PAISAGEM E OLHAR

Expressão modernidade [do olhar moderno], a paisagem se forma enquanto um conceito levado ao mundo a partir de divisões. Ela, destacada, evidencia as cisões e as decorrentes limitações que tal destacamento implicou. Eis alguns horizontes possíveis. Conceber a paisagem é meditar nela, contemplá-la, e, também, de alguma maneira, teorizá-la. Ademais, refletir sobre

⁴⁶ CAUQUELIN, 2007, p. 7-8.

o espaço da paisagem, sobre a “natureza” dessa noção, é um exercício ao mesmo tempo prático e contemplativo. Assim, ativo:

A paisagem pode ser considerada uma construção teórica para o olhar que se lança de encontro ao mundo para contemplá-lo. Aqui, podemos fazer uma indicação de que a palavra teoria, em um dos seus usos mais antigos, significava também contemplação. Assim a paisagem que surge para nós, homens modernos, equivale também à separação entre contemplação e teoria. Quando a paisagem torna-se um objeto a ser contemplado, sua relação com o pensamento já está cindida e deve ser apreendida apenas por uma parcialidade. (LOURENÇO, 2002, p. 17).

Porções de mundo são, por muitos, avistadas. Algumas visualidades dos meios podem ser, de fato, vistas, mas nem sempre olhadas. As árvores, montes, rios, casas, prédios e pontes compõem campos visuais a partir de elementos, que, reunidos pelo olhar, estabelecem uma unidade visual singular.

Tal reunião, feita por sensações corporais e, também, pela perspectiva de um horizonte, vislumbrado mediante um recorte estabelecido entre a linha do céu e o campo terrestre, pode apresentar uma possibilidade de abertura a um certo invisível, constituinte do visível:

A paisagem é o evento do horizonte. Mas o horizonte exprime aqui muito além da existência de mundos longínquos. Esse termo tem um alcance ontológico tanto quanto epistemológico. Remete à parte de invisível que reside em qualquer visível, a essa dobra incessante do mundo que faz do real, definitivamente, um espaço inacabável, um meio aberto e que não pode ser totalmente tematizado. O horizonte é o nome dado a essa potência de transbordamento do ser que se apresenta na paisagem. (BESSE, 2014, p. 50).

A paisagem, no aspecto aqui tomado, pode se fazer a partir do ânimo do ser que olha e, igualmente, a partir de alguns elementos fundamentais a uma certa cena. O encontro do ser que olha e o meio, que forma uma “totalidade nova”, um “uno”, como Georg Simmel pensou a paisagem, na contemporaneidade.

Antes de mais, que os elementos visíveis num local da terra sejam natureza — porventura com obras humanas que nele se enquadram — e não arruamentos com armazéns e automóveis - tudo isso ainda não faz desse lugar uma paisagem. Por natureza entendemos o nexu infindo das coisas, a ininterrupta

parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal (SIMMEL, 2009 [1913], p. 5).

A qualidade *anímica* da paisagem, qual seja, sua natural vocação de abertura para o encontro visível com os movimentos transformadores não vistos, incutiu no espírito moderno questões sobre sua dupla formação, e, ademais, sobre sua multissensorialidade. Em Simmel, a natureza se perfaz como unidade sem fronteiras, e a paisagem, então, pôde ser tomada justamente como uma conformação, a partir de uma unidade recortada, olhada em um dado momento e de um horizonte. Formada como uma parte destacada da totalidade indivisível e em permanente fluxo da natureza, a paisagem se apresenta pelas singularidades de suas aparências.

Embora fosse, quase sempre, associada às expressões das ações de movimentos mecânicos que produzem as aparências do mundo, a paisagem não se resume à fisicalidade resultante desse processo. Ela se torna presente através das múltiplas transformações performadas pelos *sujeitos do olhar* e se faz a partir da multiplicidade dos seus sentidos. Os “olhos feitos de corpos”, como sugere Cássio Hissa,⁴⁷ produzem corporeidades que, pelo contato com o mundo, se formam duplamente, mediante a experiência coletiva e a individual. Pensando assim, o corpo seria o estruturador dos lugares produzidos e ocupados por ele:

Desde o primeiro movimento de sua existência, o corpo — olhos de corpo, corpo que sente e pensa — é a consciência da existência imagética e cultural da paisagem. Talvez, ainda mais, a paisagem é o corpo a experimentar e a pensar a paisagem. (HISSA, 2009, p. 53-54).

Uma paisagem é um indivíduo ou um coletivo pensando a paisagem. A interpretação e a leitura da paisagem são influenciadas pela história de vida dos corpos, da sociedade e do momento em que estão. O olhar daí desdobrado é, também, um olhar social e localizado.

Parte da dimensão do pensamento paisagístico construído ao longo do tempo é ligada às representações dos lugares da vida. Poderíamos pensar,

⁴⁷ HISSA, 2009.

assim, a paisagem como uma forma de construção de certa comunidade do olhar. O horizonte, muitas vezes associado a um certo olhar lançado ao mundo, é como uma possibilidade: onde a experiência se abre para o mundo. O olhar é como um modo de ser e estar no mundo, que se traduzem em maneiras de ver. Os modos de olhar se fazem como uma forma de existência, que não se reduzem a apenas a dimensão visível, embora essa seja constituidora fundamental dele.

Na esteira do pensamento que se quer aberto, podemos trazer à baila a diferença conceitual, bastante relevante, entre o olhar e o ver. Sérgio Cardoso,⁴⁸ diz que nossa certeza mais essencial é a de que vemos o mundo. O atributo primordial para com nossa visão se assentaria na ideia de “fé perceptiva”, expressa por Maurice Merleau-Ponty, que a relaciona à nossa crença na existência do mundo que, supostamente exterior a nós e que estaria pronto a ser apreendido por nossos sentidos. Cardoso segue dizendo sobre tal convicção, aparentemente natural, e que traz em si uma ambivalência, dizer que *vemos* algo ou alguém não implica, diretamente, que os *olhamos*:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho... Como se renunciasse a sua própria espessura e profundidade para reduzir-se a esta membrana sensível em que o mundo imprime seus relevos. Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. (CARDOSO, 1988, p. 348).

A premissa de uma visualidade, assumida apenas como produto de processos exteriores, que passivamente poderia ser incorporada através a materialidade de um local, limita a ideia sobre o olhar e, por conseguinte, da paisagem. No entanto, se considerarmos outras visões sobre essa possível construção, podemos pensar no olhar aberto, que nos levam a associar imagem e paisagem ao jogo relacional entre aparência e essência. Esta se esconde e expõe através da primeira, conforme Henri Lefebvre assevera: “A ‘expressão’, não devemos esquecê-lo, ao mesmo tempo implica e dissimula, oculta e revela, traduz e trai o que ela expressa.”⁴⁹ Pensando em contiguidade com o filósofo, a

⁴⁸ CARDOSO, 1988.

⁴⁹ LEFEBVRE, 1975, p. 217.

expressividade do que se apresenta e aparenta se associa aos meios essenciais de sua origem.

Empreendendo uma crítica à hegemonia do paradigma visual na arquitetura, focada em uma ideia tornada, ao longo do tempo, restrita sobre a visão e sua predileção em relação aos outros sentidos do corpo, Juhani Pallasmaa⁵⁰ resgata a dimensão tátil do olhar. Para ele, o tato, presente nos demais sentidos e, de alguma maneira, subjugada enquanto forma secundária de percepção de mundo, é essencial em sua experimentação:

Todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato; os sentidos são especializações do tecido cutâneo, e todas as experiências sensoriais são variantes do tato e, portanto, relacionadas à tatilidade. Nosso contato com o mundo se dá na linha divisória de nossas identidades pessoais, pelas partes especializadas de nossa membrana de revestimento. (PALLASMAA, 2011, p. 10).

O olhar é, nessa interpretação, uma visão corporificada, construída a partir de sentidos do corpo, não restritos ao visual. Os diversos sentidos, atravessados por processos históricos, econômicos e culturais, aparecem na superfície expondo a relação dialética entre o mundo e os vários movimentos — invisíveis — que o conformam.

Tornados visíveis, os aspectos ou resultados imagéticos dos processos são logo captados por olhares diversos, que devolvem ao mundo novos olhares, novas leituras, novos sentidos.

VISÕES DE PAISAGEM

UMA FORMA DE OLHAR COMO MEDIAÇÃO ENTRE NATUREZA E CULTURA

Alguns dos fundamentos da modernidade ocidental se embasam na ideia de humanidade e homem. A construção teórica do homem moderno e as cisões

⁵⁰ PALLASMAA, 2011.

desta nova concepção aprofundaram sua distância em relação a uma natureza, concebida como entidade apartada do ser. Ao criar um lugar destacado para si, através de seu próprio entendimento como ser diverso do *natural*, o homem fez um recuo, estabelecendo referências para si a partir de limites em relação aos meios circundantes. Em seu processo de emancipação do ambiente, estava ele a gestar uma nova ideia sobre si, assim como uma nova concepção sobre os meios e a natureza.

O novo movimento, feito de olhares mais abertos, se tornava hegemônico então, e trazia, em seu bojo, novas concepções espaciais que estavam, também, a ser inauguradas. Novas sensibilidades, outrossim, apareceram, pelo aprimoramento das linguagens matemáticas, no âmbito da ciência e das técnicas da perspectiva, desenvolvida por cientistas-artistas da Renascença, dando novos contornos ao novo mundo moderno ocidental.

O espaço, percebido e conformado por diversos olhares, se presentificou em emergentes ambientes, representados nas artes cartográficas, plásticas e na literatura moderna-ocidental. Nessa esteira, a reflexão sobre as maneiras a partir das quais os espaços se delineariam, levariam às condições específicas em que eles poderiam aparecer e serem concebidos, pelos seres. O movimento múltiplo levaria, em última instância, a formação da paisagem como um modo de olhar e de viver o espaço.

O emolduramento da paisagem não ocorreu somente pelos limites do quadro. Seu surgimento coincide com o desenvolvimento de um *sujeito do olhar*, desdobrando-se, também, como forma de pensar o meio e a humanidade em relação a ele, como uma nova maneira de estar no mundo, que levou tempo para ser gestada: “Subir o penhasco: a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação”, nos lembra Anne Cauquelin.⁵¹

A paisagem se consolidou como forma e processo no imaginário moderno, principalmente, por sua essência composicional, feita em cenas que se nos apresentam. Nas artes visuais, nos desenhos que acompanham trajetos de campo e na cartografia, o espaço representado emergiu por um recorte essencial, permitindo que um limite contornasse o mirar. O destacamento que anunciou a distância entre homem e meio trouxe, em seu bojo, toda uma forma

⁵¹ CAUQUELIN, 2007, p. 31.

de ver o mundo, engendradora particularmente no movimento moderno: o surgimento de um modo de lançar um olhar ao espaço a partir de um afastamento, que possibilitaria a forma contemplativa:

Essa relação interna entre sociedade moderna e natureza desenvolve-se aparentemente como separação e distanciamento. A separação implica a forma do domínio, seu contrário como maior dependência e, na forma da contemplação, seu distanciamento e formalização. Trata-se, portanto, de forma contraditória. (LOURENÇO, 2002, p. 117).

Com a natureza abstraída, a paisagem surgiria a partir de um novo olhar. Ademais, o enquadramento como um limite resultou no enfoque do sentido da visão, implicado pela projeção de um olhar suposto como externo ao meio. A formalização do olhar que permitiria o surgimento da paisagem se deu concomitantemente ao desenvolvimento de linguagens e técnicas que aprimoraram o domínio do espaço na modernidade.

A paisagem como um gênero de pintura que surge no Renascimento, abre o olhar para os pontos de fuga, as janelas, a perspectiva e o deslocamento da figura do homem e da figura sacra para a natureza como cenário: “É o retângulo da janela’[...] ‘que transforma o lado de fora em paisagem’, pois ativa uma dialética do interior e do exterior, isto é, instaura uma condição indispensável da paisagem na história da pintura: a distância.”⁵²

Participando desse movimento, uma certa modulação do olhar também estava em seu pleno desenvolvimento: a perspectiva. A técnica de localizar o ponto de vista e o olho do observador se construiu em aberturas para a formação de um sujeito que, a partir de então, passa a *olhar*.

Com ela [a perspectiva], o olho do observador se faz medida do visível e prepara, na filosofia, o advento de um sujeito do conhecimento que se julga capaz de evidência e de intuição porque, do lugar onde se encontra, tudo vê e vê completamente, tornando-se, no dizer de Merleau-Ponty, *kósmotheóros*, para quem a *theoria* é o “berço do mundo”, este começando com ela. (CHAUÍ, 1988, p. 37).

⁵² STOICHITA *apud* BESSE, 2014, p. 15.

Para a autora, não é por acaso que a técnica da perspectiva abrigasse duas direções: de ver em frente e, também, e ver em profundidade, efeito alcançado pela aplicação da geometria no quadro. Como ciência de representação de objetos, a perspectiva se perfazia em óptica, culminando em certa “educação do olhar”. Um olhar paisagístico se forma, como uma maneira de ver e representar o mundo para o mundo, a partir de uma estrutura mental e um código cultural, que a história da pintura informa abrangentemente.⁵³

Frequentemente, influenciados por uma tradição de matriz artística e científica ocidental, somos levados a relacionar a paisagem às feições da Terra que os olhos alcançam. No entanto, para Besse, a paisagem seria tomada, primeiramente, em um sentido jurídico-político e topográfico, como sinônimo de província, pátria e região. O conceito de *landschap* possuiria, antes, acepção geográfica:

[...] “paisagem” não definida de início como a extensão de um território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado, segundo a fórmula tornada clássica a partir do século XVII na história da pintura. Ela é entendida como espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito (BESSE, 2006, p. 20-21).

Embora tais acepções sejam relacionadas à ideia de paisagem anterior à sua incorporação a um sentido estético e artístico, desenvolvido por um gênero de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII, elas ainda ressoariam no quadro semântico relacionado à paisagem, que se amplia na modernidade.

A formação de uma paisagem se faz pelo encontro do olhar individual com o social, a partir da formação dos sujeitos que a olham. Conceber o espaço e a paisagem é, de fato, um ato de percepção. Enquanto lugar de vida, a ideia sobre paisagem se realiza, em alguma medida, pelos modos como os seres vivenciam seus espaços cotidianos e pelas maneiras com que eles interagem com eles, mediante o cultivo de seu chão de mundo.

Quaisquer locais, de quaisquer dimensões, são, também, atravessados por processos próximos e longínquos [externos, de múltiplas escalas] que

⁵³ BESSE, 2014, p. 242.

modificam seus habitantes e a forma como vivem, se expressam e compõem a experiência do espaço⁵⁴ e a construção de paisagens.

ENTRE UMA CONSTRUÇÃO CULTURAL E FORMAS CULTURAIS REPRESENTADAS

O conceito de cultura é uma elaboração moderna. Como a noção de natureza, ela partilha os liames de nossa forma de pensar espaços e sociedades. Quando refletimos sobre ela, logo o exercício de se pensar a paisagem, muitas vezes interpretada como sua extensão, se nos interpõe. Foi no bojo de uma *cultura ocidental* — que pensa a natureza de forma específica — que a paisagem pôde surgir.

Por muito tempo, no desenvolvimento da sociedade ocidental, a paisagem foi tateada: “Em inúmeras culturas não há palavra para dizer ‘paisagem’, durante muito tempo, nossos antepassados atravessaram ‘pays’ e não paisagens”.⁵⁵ Ademais, no vocabulário ocidental, há, também, uma referência sobre o aparecimento da paisagem. Relacionada à uma forma representacional na arte, a palavra apareceria pela primeira vez no dicionário publicado por Robert Estienne⁵⁶, concernindo a um gênero de pintura.

Quando se fala da paisagem nas artes visuais, o jovem Giorgione⁵⁷ é lembrado como o possível inaugurador da tradição que, por muito tempo, vigoraria nas artes ocidentais. Sua tela “A tempestade”, de 1508, apresenta inúmeros elementos e personagens, produzindo uma expressão espacial então inédita.

⁵⁴ Essa é a maneira como Milton Santos (2008) entende a formação de um *lugar*.

⁵⁵ DEBRAY, 1994, p. 189.

⁵⁶ Robert Estienne foi um tipógrafo francês, nascido no início do século XVI, em Paris.

⁵⁷ Pintor italiano do período do Renascimento.



FIGURA 1: *A Tempestade*. Óleo sobre tela, 82 x 73 cm. Autor: Giorgione. Ano: 1503-1509. Acervo: Galleria dell'Accademia, Veneza, Itália. Fonte: <https://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>. Acesso: 15 de junho de 2023.

Na cena criada por Giorgione, há certo desvio da centralidade dos personagens para um céu que, atravessado um raio, evidencia uma tempestade iminente. O sutil deslocamento — introduzido pela relação entre a figura humana e o espaço-paisagem constituído —, tornou-se emblemático na pintura renascentista e, por conseguinte, no imaginário ocidental. Os elementos não humanos, o céu e o raio, elevados a signos participantes da narrativa do quadro, engendraram novas espacialidades na pintura e nas perspectivas de olhar.⁵⁸

Tempos depois, na literatura, a famosa viagem registrada por Johann Goethe pela Itália, iniciada em 1786, é um dos registros mais expressivos de relato sobre territórios, lugares e paisagens. Buscando renovar seu olhar a partir

⁵⁸ “É a luz sobrenatural de uma tempestade e, pela primeira vez, a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam não constitui apenas um fundo. Olhamos das figuras para o cenário que preenche a maior parte do painel e depois do cenário para as figuras, e sentimos de algum modo que, ao invés de seus predecessores e contemporâneos, Giorgione não desenhou coisas e pessoas para dispô-las depois no espaço, mas pensou realmente na natureza, a terra, as árvores, a luz, ar e nuvens, e os seres humanos com suas cidades e pontes, como um todo indivisível. De certo modo, isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio da pintura quanto a invenção da perspectiva o fora antes.” (GOMBRICH, 1999, p. 329).

de experiências de viagem, Goethe trazia, em seus testemunhos, certa atitude contemplativa e reflexiva sobre os meios que visitava, comparando-os às obras literárias e artísticas, que conheceu em sua terra natal. Em Trento, ele registraria: “A lua surgiu, iluminando formas gigantescas. Alguns moinhos entre pinheiros antiquíssimos sobre a correnteza espumante do rio compunham um verdadeiro Everdingen”.⁵⁹ Ainda que a história natural fosse apenas uma das várias áreas a que se dedicava estudar, seus textos, em formas de notas de campo, nos endereçam, por automático, à lembrança de Alexander Humboldt, com quem dividiu tantos momentos de pesquisa e reflexão.

A representação da paisagem organiza a ideia de que toda paisagem é cultural e também humana. Como reflexo de certa ação no espaço, pode também ser pensada, da metáfora do teatro introduzida por Eugenio Turri:

A paisagem põe-se agora como interface entre o fazer e o ver aquilo que se faz, entre o observar-representar e o agir, entre o agir e o re-observar. Segundo a metáfora da paisagem como teatro, compreende-se agora como a relação do homem com o território não diz respeito apenas ou sobretudo à sua parte de actor, isto é, ao seu agir, transformar a natureza ou o ambiente herdado, mas também, e mesmo sobretudo, ao seu fazer-se espectador. (TURRI, 2013, p. 174).

Um certo limite exterior constitui a paisagem enquanto existência material, viva e enquanto, também, representação. Entre semelhanças partilhadas, imagens e paisagens possuem essa constituição tripla — como construção social, mediações, mas ainda assim, determinadas de juízo a juízo. Podemos pensar metáfora do teatro sugerida por Turri — entre a ação e transformação do homem como ator sobre o território à sua dimensão de espectador — a estendendo a outro nível, ao espectador do espectador de paisagens.

⁵⁹ GOETHE, 1999 [1786], p. 28.

NOVAS VISADAS: ENTRE IMAGENS UBÍQUAS E ARTES ESPACIAIS

Uma das maneiras de *olhar meios* construiu-se pela ideia de paisagem relacionada a visões de sobrevoo sobre o ambiente. A vista que daí deriva é relacionada à amplitude e, até mesmo, ao *domínio visual*:

[...] durante muito tempo, foi considerada satisfatória a definição que considerava a paisagem como um panorama natural, geralmente descoberto a partir de um ponto elevado, permitindo, assim, que o espectador obtivesse um tipo de domínio visual sobre o território. Tal espetáculo devia, supostamente, provocar nos indivíduos o surgimento de um prazer estético ou de uma edificação moral [...]. (BESSE, 2014, p. 8).

O fotógrafo Yann Arthus-Bertrand produziu, ao longo de 20 anos, centenas de fotografias aéreas. Registradas em dezenas de países, algumas dessas imagens, enquadradas por uma lente em posição ubíqua, traduzem a perspectiva do *olhar aplainado*.

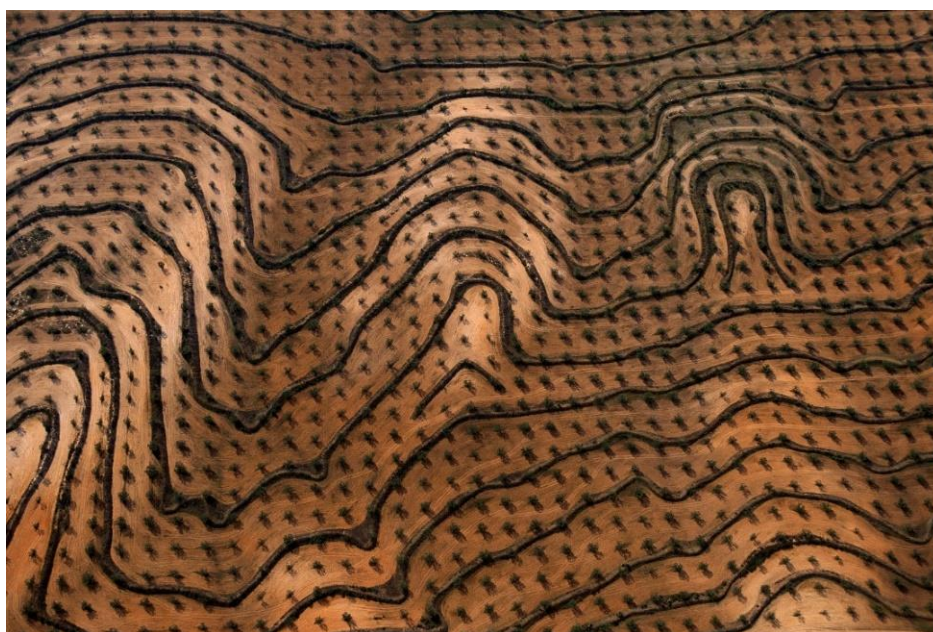


FIGURA 2: *Newly planted olive groves. Zaghouan, Tunisia. Foto: Arthus-Bertrand. Fonte: Earth from above.*

As elaborações visuais — nas quais este trabalho se *enquadra* — traduzem *certa visão* do espaço. Como sujeitos do olhar, incorporamos a visada ubíqua. Vemos as extensas superfícies captadas por um suposto olho

onipresente, aquele posto do alto em direção ao chão de mundo. Também, podemos nos questionar sobre a natureza e a repercussão de tal visão.⁶⁰

Realizada por uma posição supostamente onipresente da câmera fotográfica, ela registra uma porção *estreitada* do espaço. Na reunião dos elementos que se mostram à lente, uma imagem distanciada se forma. No entanto, a intimidade dos processos espaciais parece escapar.

De maneira um tanto diferenciada, a possibilidade de pensar novas figurações e vivências de ambientes, segundo uma visada ampla, apareceu nas artes contemporâneas e difundiram-se por parte da vanguarda da *landart*.

Um dos trabalhos da dupla de artistas Christo e Jeanne-Claude, realizado no final dos anos 1980, foi um grande projeto, que abrangia centenas de quilômetros, entre a costa oeste dos Estados Unidos e ambientes do Japão. O projeto *The umbrellas* constituiu a fixação de milhares de enormes sombrinhas — distribuídas de forma aparentemente aleatória —, em alguns vales dos dois países. Compondo uma vasta instalação, observada de longe e alcançada por quem se aventurasse a caminhar até os terrenos, *The umbrellas* abrangeu terras públicas e propriedades privadas, que poderiam ser, provisoriamente, acessadas.⁶¹

O vasto espaço, por onde se estendiam as enormes instalações, parecia ser usado como anteparo para o redimensionamento da visão. Os cotidianos objetos, distribuídos entre espaços pouco acessíveis, obrigaria os corpos — e os olhares — a uma incursão aos locais remotos, geralmente mirados ao longe.

⁶⁰ Após sua participação da Eco 92, no Rio de Janeiro, Arthus-Bertrand iniciou seu projeto de fotografar os espaços do mundo a partir de um helicóptero. Seu trabalho resultou na exposição itinerante “A terra vista do céu”, que passou por Belo Horizonte entre os meses de julho e setembro de 2013.

⁶¹ O projeto *The umbrellas*, assim como outros trabalhos da dupla, podem ser acessados a partir do seguinte link: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-umbrellas/>. Acesso: 11 de junho de 2023.

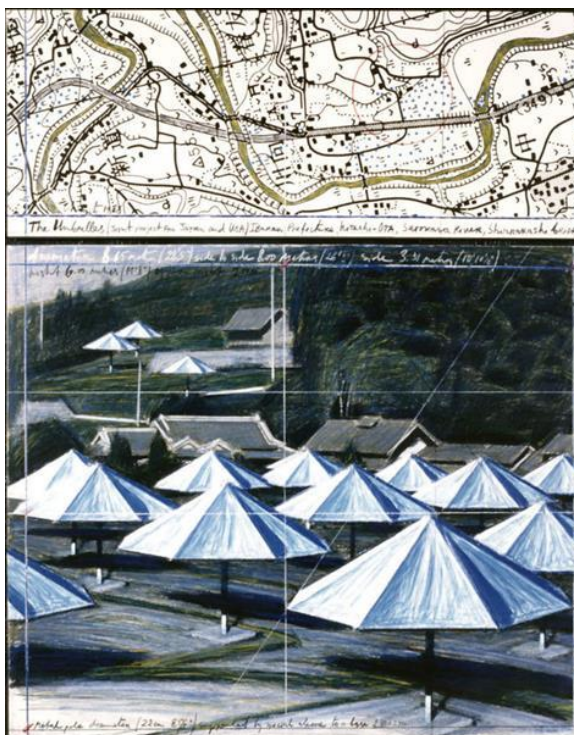


FIGURA 3: *Sketch* da instalação “The umbrellas” (1984-1991). Autores: Christo and Jeanne-Claude. Fonte: WikiArt.org

São estas algumas propostas de deslocamentos de maneiras de olhar. Tão comuns nas criações artísticas contemporâneas, as intenções de tensionamentos, que querem restituir pensamentos críticos dos sujeitos que olham, produzem resultados variados. Se agenciam os olhares particulares, não posso, aqui, dizer. No entanto, penso como Jacques Rancière,⁶² sobre a possibilidade do *dissenso* como uma possibilidade profícua. Olhamos juntos, divergimos em ideias, construímos o mundo a partir, também, de contrários.

O ESPAÇO DA PAISAGEM

ABORDAGENS DE UMA DISCIPLINA

A paisagem foi, por muito tempo, restritamente entendida a partir da decorrência de transformações mecânicas do meio físico. Ela, “modificada”, lida como frente de avanço em uma suposta linha de evolução espacial, teria como

⁶² RANCIÈRE, 1996.

grau zero uma “natureza intocada”. Nossa visão seria conformada por um emolduramento moderno, que estabeleceria a relação paisagem-natureza como uma relação de metonímia:

[...] parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas. (CAUQUELIN, 2007, p. 8).

Originada de natureza entendida enquanto uma instância *natural*, a paisagem seria o resultado visual de contínuas e progressivas intervenções humanas sobre o espaço. Seria ela um *produto* da relação de ocupação/modificação de um meio — a natureza não social —, em direção à um meio cada vez mais agregado de técnica, mais “geográfico”, para alguns. Tal pensamento aparece, de diferentes formas, nos variados subcampos da geografia.

Algumas das abordagens da disciplina, seguindo esse caminho, continuariam a conceber a paisagem a partir de uma externalidade inequívoca em relação ao sujeito que, para ela, olhava. Como reunião de elementos que compõem uma visualidade dada, a paisagem, assim pensada, assumiria, apenas, uma feição, um meio refletido a partir de suas modificações físicas. Entre processos e resultados, seus sujeitos, seriam entendidos, restritamente, como atores. A partir de suas ações, — supostamente despojadas de seus olhares e vivências—, paisagens surgiriam.

O pensamento de que a paisagem seria um produto material, como o resultado e obra de um trabalho sobre o meio, foi largamente desenvolvido no âmbito das pesquisas no campo da geografia cultural,⁶³ e tem seu lugar na tradição de um pensamento que se desenvolveu, principalmente, a partir do

⁶³ A abordagem sobre a paisagem acaba acompanhando, assim, uma certa ideia restrita do conceito. Vejamos: “A paisagem traz a marca da atividade produtiva dos homens e de seus esforços para habitar o mundo, adaptando-o às suas necessidades. Ela é marcada pelas técnicas materiais que a sociedade domina e moldada para responder às convicções religiosas, às paixões ideológicas ou aos gostos estéticos dos grupos. Ela constitui desta maneira um documento-chave para compreender as culturas, o único que subsiste frequentemente para as sociedades do passado” (CLAVAL, 1999, p.14).

início do século XX. No entanto, uma reflexão crítica acerca da paisagem como categoria moderna, não seria, apropriadamente, aprofundada.⁶⁴

Assim, a correspondência entre natureza e cultura seria, ainda, muitas vezes, abordada a partir de abordagens conceituais circunscritas. Tal perspectiva, tornada hegemônica nos estudos do campo, traz, em seu bojo, o privilégio dado ao sentido da visão que instaurou uma máxima: “a paisagem está lá”.

“Lá”, no exterior visível e alcançável pela visão, estariam as marcas das atividades produtivas dos homens, que poderiam ser olhadas, descritas e, por fim, analisadas. A descrição da paisagem, assim, consolidar-se-ia, na disciplina, a partir da tentativa de aproximação fiel de seu referente imagético, entendido como o “espaço real”. Seu estudo, levado a cabo através das qualidades físicas de determinada área e do modo descritivo, seria tomado como modo adequado de legibilidade da materialidade dos diversos recortes espaciais da superfície terrestre.

No campo da geografia física a paisagem foi trabalhada, algumas vezes, enquanto uma forma integradora dos estágios metamórficos pelos quais as unidades dos ambientes passam. Foi ela assumida, tantas vezes, como o resultado visível de processos, observados e resumidos por uma visada morfológica. No entanto:

As mudanças morfológicas na paisagem não são inócuas e não podem ser analisadas independentemente das práticas sociais. A produção de um novo contexto material altera a forma/paisagem e introduz novas funções, valores e objetos. Esses objetos, formas dotadas de conteúdo, permeadas pelas ações e contextualizadas por um sistema de valores, são imbuídas de significação e intencionalidade. (LUCHIARI, 2001, p.12-13).

A paisagem continua, frequentemente, hoje, a ser associada a atividades de ação humana e/ou dinâmicas morfológicas dos meios, de modo restrito. As

⁶⁴ Como exemplo, podemos considerar a seguinte designação: “A geografia humana ocupa desde seu nascimento um lugar importante nas realidades culturais, mas as capta numa ótica reducionista: a ênfase é colocada sobre as técnicas, os utensílios e as transformações da paisagem. A difusão é o único aspecto abordado da transmissão de culturas.” (CLAVAL, 1999. p. 40). Tal assertiva parece se fazer como crítica à geografia humana, principalmente em suas primeiras fases. No entanto, uma noção sobre a ideia de cultura mais expandida parece faltar, assim como uma noção de paisagem que seja concebida para além de sua materialidade visível.

elaborações de Georges Bertrand,⁶⁵ por exemplo, se estabeleceram como uma proposta metodológica para o estudo de morfologias de meios, a partir de processos biogeográficos e pedológicos diversos. Transformações das fisiologias dos meios seriam culminantes do que ele interpreta como “ação antrópica”:

A paisagem não é a simples adição de elementos geográficos disparatados. É, em uma determinada porção do espaço, o resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo, dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução (BERTRAND, 2004, p. 141).

Nos diversos caminhos teóricos que orientavam as vertentes da geografia, a paisagem foi trabalhada a partir de algumas ambiências teóricas em contraposição às outras. Ora como ambiente morfológico a ser perscrutado, ora como meio percebido, olhado, a paisagem se conformaria em *algumas paisagens*, ao longo do tempo em que geografia se transformou. A ideia de paisagem foi, em diferentes momentos, revisitada e revista.

No desenvolvimento da geografia e do conhecimento moderno, muito se pensou sobre a paisagem como uma forma externa ao sujeito, como uma formação espacial — e visual — feita a partir de processos intrínsecos ao movimento da sociedade.

Na contemporaneidade, a verticalização das análises sobre os meios, possibilitada pelos sistemas informacionais e pelas fotografias aéreas, fortaleceu o olhar de sobrevoo sobre os ambientes como formas de se estudar as paisagens. Alguns dos olhares hoje reunidos sob o respaldo da tecnologia se unem à tradição descritiva da paisagem. A implicação do ato de se considerar a visão, tendo como base o aspecto visual, perpetuaram uma certa ideia de olhar, elaborado pela primazia do visual, e, sobretudo pelo olhar distanciado.

Como herança das formas morfológicas de se ler a paisagem, alguns olhares se tornaram parte do aparato conceitual ligado a ela, no âmbito da

⁶⁵ BERTRAND, 2004.

geografia. Tornadas relativamente hostil às possibilidades coletivas e subjetivas de sua construção, as visadas elaboradas por prismas ubíquos se reproduziram:

No século XX, uma cultura visual da altura instala-se e desenvolve-se; também é uma cultura da ação sobre o espaço, uma cultura da organização que enxerga os territórios em grande escala, os pensa, e os representa também, na forma do plano. A aviação, a vista a voos de pássaros são elementos constitutivos da implantação de certo pensamento do espaço e da paisagem urbana (BESSE, 2014. p. 104).

Seguindo uma cultura visual estabelecida, parte do imaginário da paisagem incorporada pela geografia e pelo senso comum continua a se perpetuar, na consolidação das visadas construídas pelas distâncias tomadas dos referentes, tendo a visualidade do meio como principal. No entanto, tal como a imagem — de qualquer natureza, apresentada a partir de plataformas diversas — a paisagem não se reduz à sua materialidade. Há, para além disso, algo em comum a todas as abordagens sobre ela: sua imanência visível e seu horizonte, como um recorte e, ao mesmo tempo, uma abertura, essenciais.

De maneira diversa, elaborações como as de Milton Santos,⁶⁶ concebem a paisagem segundo as visibilidades espaciais decorrentes de processos socioeconômicos, que representam uma sociedade em determinado momento; processos esses que dariam vida a um conjunto de objetos que “aparecem” aos olhos, como uma continuidade visível formadora de uma “configuração espacial”. Nessa concepção, o espaço, cada vez mais incorporado de conteúdos técnicos, revelaria uma paisagem conseqüentemente cada vez mais “humanizada”, como nas sociedades urbanas, hoje. Tal concepção, elaborada há décadas, convive com todas as demais, que, ao passar dos anos ganharam substância, por empreitadas teóricas diversas.

Os modos de pensar o mundo que se ancoram no essencialismo da paisagem, assim como os vários movimentos que o refutam, manifestam-se em diferentes vertentes de pensamento que se dedicam ao tema. Ora há a contraposição à visão clássica, ora há a confirmação de seus pressupostos; e, por vezes, a mistura de perspectivas é assumida.

⁶⁶ SANTOS, 2014.

PAISAGEM E TERRITÓRIO: CONCEITOS A CONVERGIR

Como meios de estudo, as muitas paisagens do mundo foram lidas e reproduzidas, como formas morfológicas circunscritas às qualidades físicas dos meios, a partir da diversidade com que os espaços naturais — muitas vezes traduzidos como elas próprias — se apresentavam aos olhares dos primeiros estudiosos do campo e levadas à diante pelas leituras subsequentes dos campos parcelares da disciplina.

No entanto, algumas são as paisagens, vividas e concebidas segundos os vários pontos de vistas, que podem ser, diversamente, traduzidos por pensamentos diversos. Algumas são, também, as naturezas: decorrência das, outrossim, várias sociedades que as pensam, as vivem e as constroem.

Pensar as diversidades das naturezas nos leva ao encaminhamento de questões fundamentais às concepções de mundo e de conhecimento que evocam antigas indecisões sobre as quais a ciência se deparou ao longo de sua constituição; ao seu modo de racionalidade, em suma. Como Boaventura de Sousa Santos⁶⁷ assevera, tal racionalidade admitiria certa variedade interna ao seu núcleo constituído, mas se defenderia, vigorosamente, dos conhecimentos interpretados como não científicos, como o senso comum e as humanidades em geral; também aos estudos históricos, filológicos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos restaria um lugar subordinado.

No caminhar das reflexões contemporâneas, os conhecimentos não convencionais, com todas as implicações e abalos que podem produzir sobre o que se compreende da relação entre natureza e sociedade, se acrescentam ao campo de discussões formado na cena intelectual atual. As questões que emergem, alimentadas pela emergência de um pensamento que se volte ao equilíbrio entre homem e meio, encontra alguma correspondência no pensamento sobre a natureza, o homem e a paisagem. Algumas abordagens, não circunstanciais, e atualizam nas questões denominadas ambientais, hoje amplamente estudadas e discutidas.

Nesse novo movimento de reflexões e debates contemporâneos, podemos pensar sobre o desenvolvimento dos conceitos tradicionalmente

⁶⁷ SANTOS, 2000.

postos a partir de inserções, críticas e ausências feitas no âmbito dos saberes geográficos, em direção à construção de novas formas de se pensar as questões trazidas à baila. O conteúdo do território é dinâmico, a vida e os processos que lhe dão contornos diversos são, sempre, cambiantes. Também o conceito é dinâmico, daí sua intrínseca relação com a noção de espaço, do qual parte e do qual nunca se desvencilha.⁶⁸

As leituras do espaço, do território e da paisagem são produtos do olhar, das subjetividades e dos movimentos das sociedades, portanto, são, inevitavelmente cambiáveis. As visões sobre tais categorias são, hoje, questionadas por olhares reconstruídos a partir de aberturas, conceituais e práticas. Pensá-los a partir de visões e vozes que não participaram de uma certa história científica oficial é fundamental para o caminhar das questões sobre mundo e humanidade.

Muito comumente entendida como a expressão visual dos modos de vida das sociedades em sua relação com seu meio, a paisagem é, frequentemente, concebida como mais próxima do conceito de *lugar*.⁶⁹ No entanto, partindo de referências diversas e, principalmente, pelo contato com outras formas de se pensar o mundo, ela pode ser também relacionada às vivências espaciais vividas e traduzidas a partir de *práticas territoriais* diversas.

Os conceitos de paisagem e território, para além das ideias tradicionais sobre natureza, humanidade e sociedade, podem ser flexionados, a partir de

⁶⁸ Sobre a relação entre os conceitos de espaço e território e suas supostas diferenças, Milton Santos assevera, em entrevista: “Na verdade eu renunciei à busca dessa distinção entre espaço e território. Houve um tempo em que a gente discutia isso: ‘o espaço vem antes’, ‘não, o que vem antes é o território’. Eu acho que são filigranas que não são indispensáveis ao verdadeiro debate substantivo. Eu uso um ou outro, alternativamente, definindo antes o que eu quero dizer com cada um deles. Agora, a retificação que ando fazendo é que não serve falar de território em si mesmo, mas de território usado, de modo a incluir todos os atores.” (SANTOS, 2000, p. 26).

⁶⁹ O geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert, introduzindo a obra “Pelo espaço”, de Doreen Massey, em sua publicação brasileira, chama a atenção para os conceitos-palavras “lugar” e “território”, trabalhados em estudos anglo-saxões, da origem da autora, e latino-americanos. Ele observa um uso habitual do primeiro entre os europeus em contraposição ao, nosso, cotidianamente usado “território”, relacionando essa diferença às maiores homogeneidades dos espaços britânicos, em contraposição aos nossos espaços, por excelência, marcados por disputas de ocupação e de domínio mais acentuadas: “Talvez a hegemonia do ‘lugar’ revelada nos trabalhos de Massey (e mesmo na geografia inglesa) se deva, em parte, à força da dimensão cultural-identitária no contexto geográfico inglês, assim como a do ‘território’ no nosso meio talvez se deva à força das disputas territoriais num ambiente em que a ‘terra-território’ ainda é um recurso (em um abrigo, diria Milton Santos) a ser apropriado e usufruído por uma parcela cada vez mais ampla da sociedade. Aliás, o usufruto como ou partilhado, uma efetiva ‘multiterritorialidade’, tem muito a ver com o ‘lugar múltiplo’ e ‘de encontro’ a que Doreen se refere.” (HAESBAERT *apud* MASSEY, 2008, p. 13).

olhares diversos, no alcance de perspectivas para além das modernamente concebidas. Tais flexões requereriam, claramente, alguns desvios, algumas reconsiderações.

O entendimento do espaço, algumas vezes feito na contramão do pensamento convencional, se forma de maneira singular, a partir de concepções sobre os arranjos feitos e vividos entre mundos, seres e imagens diversas. As expressões e práticas espaciais, quando performadas de variadas maneiras e por leituras e traduções, por linguagens, enfim, diversas, endereçam novas questões às construções convencionais dos conceitos de território, paisagem e lugar.

Algumas leituras sobre tais conceitos, abalam, por sua forma não dicotômica, a maneira de se pensar os lugares do mundo e, por conseguinte, as elaborações delineadas na forma conceitual moderno-ocidental, que cinde o homem da natureza.

O território, algumas vezes lido como sinônimo do conceito genérico de espaço,⁷⁰ guarda relação com um campo de domínio, exercido por instituições e comunidades, dos mais diversos tipos e dimensões. As visões como uma instância a ser conhecida e controlada por um poder executado hierarquicamente sobre o espaço ressoam, mas não são estritamente consideradas.⁷¹

No entanto, para além de sua associação a um político de domínio espacial, ele pode ser relacionado a um conjunto de relações sociais que, em seu movimento dinâmico, reconstrói o espaço vivido, não apenas como recurso a ser utilizado e negociado, mas como uma maneira de uso cotidiano do meio e reconhecimento dos grupos pelos quais ele é vivido e expresso.

⁷⁰ Podemos nos referenciar a partir das interessantes ideias de Cássio Hissa (2009) sobre o hibridismo dos conceitos trabalhados entre os saberes ambientais: “Paisagem, território, limites, fronteiras, região, lugar, mundo, rede: em muitas circunstâncias, esses conceitos se entrecortam, não sendo incomum, portanto, o esforço malsucedido de delimitar, com precisão, cada um deles. Todos estabelecem estreitas relações, próximas o bastante para construir não só imagens teóricas de superposição como, também, de atravessamentos. Todos ainda podem ser interpretados como derivações de um conceito-matriz: espaço.” (HISSA, 2009, p. 60).

⁷¹ Embora algumas concepções possam ter sido revistas e atualizadas, o conceito de território ainda se perfaz, algumas vezes, a partir das ideias dos que se situam do lado propriamente ocidental da maneira de pensar o mundo, mesmo que leituras já expandidas sobre ele tenham sido encaminhadas.

Por sua vocação política⁷² imanente, ele seria, com a aproximação cultural entre diversas sociedades e ideias contemporâneas, incorporado — algumas vezes a partir de um movimento de assimilação e, ao mesmo tempo, de problematização sobre a sua ideia — por pensamentos não alinhados à tradição cultural e intelectual convencionais, mantendo alguns aspectos fundamentais de sua concepção primordial. Território é um chão de mundo, vivido e partilhado.

Assim como as ideias de paisagens renovadas, *outras* podem ser as terras, os territórios e os lugares, vividos, concebidos e percebidos por sociedades diversas. Outras podem ser suas traduções.

O espaço pode ser concebido de uma forma para uma sociedade e, de outra maneira, para outro. O pensamento dicotômico acerca dos espaços-território pode não se equivaler às práticas usuais, vindas de lógicas de pensamentos diversas. O espaço pode não ser cabível a esse pensar, e, assim, se exceder a ele. No entanto, mesmo considerando diferenças entre formas de pensar e expressar espaços, paisagens e territórios, algumas características parecem ser basilares a todas elas.

O espaço se assemelha a uma escritura, feita de construções, modificações, reescritas e entrelinhas. Assim como uma imagem, possui um visível imediato e o mediato que se apresenta, também, na visualidade dada.

⁷² A ideia acerca de *política*, aqui concebida, se alinha às maneiras como os seres se agregam e se organizam em espaços comuns, se afastando da ideia mais convencional de política como força de coerção ou representação.

INTERLÚDIO III: IMAGENS E MANIFESTAÇÕES DE ESPAÇOS

A partilha é a lei do mundo, conforme pensa Jean-Luc Nancy:⁷³ a existência é, inevitavelmente, a coexistência. Há de se refletir, a partir desse pensamento, nas possibilidades e configurações dos contatos e das possíveis partilhas de mundos entre os sujeitos: dos *entres* que deles derivam. A ideia parece conceber o mundo como uma vizinhança.

O entre pressupõe uma vizinhança, um espaço de trânsito e um *meio de convívio*. Estendendo tal pensamento ao espaço, sempre relacional, é possível pensar em algumas de suas manifestações. Resultado de práticas diferenciadas, as imagens podem, também, manifestar o espaço.

Podemos pensar nos interlúdios ou entreatos: conexões; breves ou longas passagens de um ponto a outro. Intermezzos, entreatos: conexões de momentos — breves ou longas passagens de um ponto a outro. O movimento da imagem pressupõe uma incessante decomposição e recomposição de imagens paradas. Fotograma estático de uma concretude prático-sensível, um engano. Captar o mundo é, por um momento, paralisá-lo e rearranjá-lo.

Resultado de práticas diferenciadas, as imagens podem, também, manifestar o espaço; mais ainda, podem ser cultivadoras de espaços transgressores. Poderiam ser alguns espaços os *ambientes novos*, expressos em imagens — plásticas, cinematográficas, gráficas — diversas?

Nesse momento, pensamos em elaborações visuais, algumas delas trabalhadas na forma fílmica. A partir de projetos de colaboração diversos, tais elaborações se colocam em cena, hoje, para nós.

A imagem pode formar um entre. A imagem existe por alguém e para alguém, a partir do *olhar*. Ela é, também, uma maneira de *estar junto*, uma operadora de relações, vivida entre sujeitos.⁷⁴ Sendo uma manifestação do espaço, uma possível tradutora dele⁷⁵ as imagens existem e operam, de forma

⁷³ NANCY, 2016.

⁷⁴ MONDZAIN, 2011.

⁷⁵ MARQUEZ, 2006.

inevitável, entre sujeitos. Tal possibilidade define sua vocação política e estabelece uma possível abertura às partilhas, a partir de seus espectadores.⁷⁶

É porque a imagem não é nem uma coisa nem uma pessoa que ela opera entre sujeitos enquanto operadora de uma relação, sem usufruir, ela própria, de nenhum estatuto ontológico nem teológico, e, sobretudo, sem se reduzir à sua materialidade. (MONDZAIN, 2011, p. 108-109).

Seguindo com Marie-José Mondzain, para quem a imagem é constituída por dimensões visíveis e invisíveis, acrescento, a imagem será, sempre, uma formação entre o que se vê e o que se poderia ver, o que se imagina a partir de sua dimensão visível.

Na construção dos conhecimentos socioespaciais as elaborações verbo-visuais sempre estiveram presentes, desde as ilustrações científicas compondo os textos descritivos dos relatos de viagem às imagens cartográficas amplamente conhecidas. O imperativo gráfico sempre esteve presente no raciocínio geográfico.⁷⁷ Hoje, ele pode ser referido para além de suas visibilidades imediatas ou como auxílio do texto escrito. Renata Marquez ressalta que a complexidade da imagem requer que sua relação com a geografia seja tangenciada por outras áreas de conhecimento:

Para além da contaminação na geografia do século XVIII por parte das artes pictóricas e literárias, hoje as questões que atormentam tanto a geografia como as artes deixaram de basear-se em morfologias ou localizações. Em vez de uma cartografia de caminhos e paisagens, a arte pretende cartografar processos e margens, trasladando da contemplação para a ação humana junto às paisagens que ela constantemente conforma. (MARQUEZ, 2006, p. 16).

O movimento de repensar uma forma convencional de lidar com as imagens requer que o sentido de “representação” seja, de alguma maneira, abalado. Mais do que mero instrumento auxiliar de pesquisa, a imagem emerge

⁷⁶ Seguindo, igualmente, as ideias de Mondzain, Rodrigo Silva pensa a imagem não como um objeto, mas como uma "operadora de passagem", que estabelece uma ligação entre dois regimes ontológicos, ou seja, como uma transitoriedade entre dois polos de manifestação, entre o visível e o invisível.

⁷⁷ GOMES e RIBEIRO, 2013.

como uma criação espacial inequívoca. Comunidade do olhar: todos se veem, mas vemos, todos, as mesmas coisas?⁷⁸

As Epistemologias do Sul, concebidas por Boaventura de Sousa Santos, partem de um ponto diferenciado. Nelas são apresentadas as limitações do conhecimento hegemônico moderno e europeu, institucionalizado por séculos e difundido pelos meios legitimados de conhecimento.⁷⁹ As Epistemologias do Sul apresentam um novo paradigma científico que permite o abarcamento de epistemologias outras. Elas são, em suma, epistemologias mais abertas aos entres, à formação de espaços comuns feitos de conhecimentos vindos de sujeitos de lugares sociológicos ⁸⁰diversos.

Não seria essa uma oportuna referência para se pensar em outras naturezas de contatos, e outros ambientes construídos a partir de relações? Não seria possível pensar em um sul metafórico de produção de conhecimentos? Seguindo o pensamento de Boaventura de Sousa Santos — que questiona profundamente o sentido de produção de conhecimentos ao longo da ciência moderna e de sua prática na contemporaneidade —, podemos construir o conhecimento acerca dos espaços do mundo e dos lugares-território por meio de expressões artísticas, que contíguas às disciplinas científicas parcelares, também se propõem a pensar tais ambientes mediante plataformas diferenciadas.

A reflexão sobre entres, fronteiras, limites, territórios e imagens leva a pensar alguns corpos de mundo e sua forma de aparição em linguagens diversas. Convencionalmente, os lugares e paisagens do mundo, categorias básicas da geografia, são trabalhadas através de um estudo do chão de mundo físico, da produção do espaço como resultado imagético e a representação dele.

Mas é possível pensar neles a partir de imagens que sejam criadas por quem neles não pensam diretamente, como um objeto a ser perscrutado.

⁷⁸ Questão trabalhada por Jean-Louis Comolli (2008), citado por Guimarães (2015).

⁷⁹ Tentando superar a dominação epistemológica conformada pelo colonialismo, as *Epistemologias do sul* são compostas por saberes produzidos à margem do conhecimento científico hegemônico e negados por este como cientificamente válidos. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses introduzem a ideia de um “epistemicídio” dos saberes produzidos no hemisfério sul pelos povos colonizados, e apresentam uma mudança de perspectiva acerca do que significa produzir conhecimento.

⁸⁰ Termo desenvolvido por Cássio Hissa (2009), ao pensar as categorias e conceitos de mundo e suas construções.

O movimento de repensar uma forma convencional de lidar com as imagens requer que o sentido de “representação” seja, de alguma maneira, abalado. Mais do que mero instrumento auxiliar de pesquisa, a imagem emerge como uma expressão do espaço inequívoca.

ALGUMAS IMAGENS

SOBRE IMAGEM: CONVERGÊNCIAS POSSÍVEIS

Pensar o mundo — pelo modo de conhecer e sentir as coisas, mediante o inteligível e o sensível — a partir de suas aparências e essências, significa refletir sobre a ideia de sua representação, de suas múltiplas facetas e, também, de seus movimentos, tantas vezes *captados*. As imagens elaboradas no mundo, de quaisquer naturezas, se nos interpõem, a todo momento.

Mesmo diante da intensa emergência e desaparecimento de imagens, — produzidas nos cotidianos contemporâneos —, cada vez mais rápidas, momentâneas, etéreas, é possível escolher algumas imagens, olhá-las, de fato, e recolocar no curso do mundo uma nova leitura [ou nova imagem] a partir delas.

O que nos é visível pode nos enlaçar num primeiro plano visual: vemos e pensamos a partir da sensação imediata que esse sentido nos provoca. No entanto, sabemos, podemos ir além do visível, para que reflitamos sobre, talvez, um *algo a mais*, que compõe nossos conhecimentos. Vários sentidos corporais, além da visão, participam, obviamente, desse processo.

Não é novidade, *imagem* é uma palavra-conceito bastante antiga. Como todo conceito, carrega preceitos, que seriam “essenciais”. No entanto, ela se construiu, também, por aberturas. Se a consideramos a partir de qualquer um de seus desígnios, a imagem sempre nos aparece como uma expressão sobre o mundo em que vivemos e suas visualidades possíveis.

Através de sua materialização, elaborada por criações diversas, pela escrita, pelas criações plásticas e, mesmo, literais, tais maneiras de se fazer, a imagem, no mundo ocidental, esteve sempre próxima o vórtice dos principais movimentos que constituíram os modos de viver na modernidade.

À sua menor menção, toda a amplitude da imagem, enquanto uma construção histórica, também artística, filosófica e ademais, parece poder ser evocada, ou convidada, a integrar as inúmeras possibilidades de discursão da qual ela possui sua participação, sua “eloquência”, enquanto participante de pensamentos e saberes diversos.

Aqui, podemos pensar nos recortes mais contemporâneos da imagem, ela já trabalhada, vista e revista pelas várias vertentes do saber e das disciplinas

parcelares que são tangenciadas por ela. No entanto, e como nos lembra Jacques Aumont,⁸¹ precisamos considerar todas as categoriais de imagens quando escolhemos estudar apenas uma delas.

O conceito de imagem evoca ideias conflitantes antigas, no que diz respeito à sua significação, entre, por um lado, uma representação imitativa da forma visual dos objetos e fenômenos e, por outro lado, como contendo a essência das coisas, em um plano transcendental.⁸²

Jacques Aumont, ainda, apresenta a perspectiva da imagem anterior à ideia de representação do mundo. Sua vinculação enquanto símbolos propriamente religiosos foi engendradora por sua dimensão enquanto veículo de acesso à esfera do sagrado, por seu poder de colocar *em presença divina*, no âmbito da representatividade. O autor observa que, além do simbolismo religioso, a imagem incorporou ao longo do tempo *funções* diferenciadas, sempre na esfera simbólica, que acompanharam, de forma mais ou menos compassada, a transmutação dos valores da sociedade ocidental, sobrevivendo, por exemplo, à laicização dos Estados ocidentais.⁸³

As imagens expressam espaços e tempos, traduzem os movimentos do mundo e seus momentos de tempo. Internas, externas, visuais ou mentais, estão elas, a todo momento, a constituir nosso cotidiano e nossas maneiras de olhar o mundo.

⁸¹ AUMONT, 1993.

⁸² O aspecto conflitante de tais designações atribuídas ao termo é presente desde a antiguidade, nas posições divergentes de Platão e Aristóteles, que gravitaram entre: “[...] significar a essência ideal dos objetos (ideia), portanto se encontrando num plano transcendental ao mundo das sensações empírica, e ser representação desses objetos (*eidolon*), ou seja, cópia, imitativo, da forma visual de algo ou fenômeno. Essa polêmica se desdobrou ao longo dos séculos até atingir, em nossa contemporaneidade, o debate da imagem ser representação exata do mundo, reproduzindo a verdade das coisas, ou ser a instauradora de novos sentidos e de perspectivas para o mundo, por conseguinte, desestabilizando as verdades convencionadas sobre as coisas e fenômenos.” (FERRAZ, 2012, p. 3).

⁸³ Com o passar do tempo, as imagens modernas começam a se relacionar com conceitos tais como a Democracia, o Progresso, a Liberdade, etc., no desenvolvimento de formas políticas diferenciadas como expressões da sociedade. As relações com tais conceitos podem ser compreendidas no âmbito da imagem-signo, que, segundo Aumont [referindo-se à designação atribuída à Rudolf Arnheim] abrangem a tricotomia valor *representação*, de *signo* e de *símbolo*. Uma imagem seria um signo quando representasse “[...] um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.” (AUMONT, 1993, p. 79).

IMAGENS MENTAIS: CÉREBRO, CORPO E MENTE EM CONSTRUCTO

Ao continuarmos em reflexão sobre *imagem*, fica evidente sua amplitude enquanto conceito. Como palavra referente a objetos e criações, materiais ou não, as imagens podem ser lidas a partir de seu acontecimento e aparecimento. Para além, seu conceito incorpora várias leituras, vindas de áreas de conhecimentos diversas.

Algumas elaborações levadas a cabo por alguns pensadores do campo da neurobiologia oferecem interessantes interpretações sobre as maneiras a partir das quais as imagens produzidas no mundo são produzidas e incorporadas, mentalmente, pelos seres e reelaboradas, por meios diversos. Nesse ademais, podemos pensá-las em um aspecto segundo um ponto de vista que, *à priori*, pareceria, fora de lugar, aqui.

Quando direcionamos nosso olhar para o que está à nossa volta, ou quando ouvimos uma música, formamos imagens dentro de nós. O neurocientista português António Damásio qualifica como “imagens perceptivas”⁸⁴ as elaborações que nos veem quando dedilhamos algumas notas a partir de algum instrumento, formando uma harmonia ou notas desconexas. Também, nossas maneiras de formar imagens mentais também acionam outras modalidades sensoriais e ampliam nosso repertório de elaboração de imagens.

A todo momento formamos imagens a partir de memórias em que trazemos ao presente de nosso pensamento e que, por fim, integram nosso horizonte de olhar. Feitas por formas, cores ou palavras proferidas, tais recordações passadas perfazem nossas *imagens evocadas* “[...] que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado.”⁸⁵ Embora cada olhar seja próprio do ser e do sujeito que olha, alguns elementos e alguns aspectos do mundo são partilhados, a partir do comum que perfaz nossa maquinaria cerebral.

A atenção às memórias e a *consciência* sobre a existência de tais imagens é algo elementar para a *subjetividade* dos seres, que, a partir dela, elaboram

⁸⁴ DAMÁSIO, 1996.

⁸⁵ DAMÁSIO, 1996, p. 123-124.

possibilidades maiores para o viver no mundo. Elas são, assim, construções momentâneas, aproximações,⁸⁶ que dependem das circunstâncias de formação e do momento em que são lembradas. As imagens que constroem nossa memória estão dispersas, fragmentadas em regiões cerebrais distintas:

O que as representações dispositivas armazenam em suas pequenas comunidades de sinapses não é uma imagem *per se*, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem. Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais. (DAMÁSIO, 1996, p.130)

As imagens mentais trazidas à memória são como interpretações. Aqui mesmo, a ideia de *reprodução* em seu sentido estrito se dissolve. Nossas imagens são feitas a partir daquelas que foram assimiladas primeiramente e sofrem o efeito do tempo de nossas vivências, em nossos interiores.

UM APARECER E UM DAR A VER COMO ACONTECIMENTO

As imagens que tomamos, sendo elas contemporâneas ou modernas, sempre carregam algo de nosso olhar, sempre delineado por uma tradição ocidental, conhecida por sua tendência descritiva. Georges Didi-Huberman,⁸⁷ pensa a disciplina da História da arte, aponta alguns vícios de leitura que esse campo de conhecimento seguiu e propõe algumas aberturas possíveis. Ele apresenta, em suma, a *rasgadura* como modo de olhar; ou melhor, uma forma de olhar para as imagens a partir de suas rasgaduras constituintes. Tal metodologia, não muito convencional, partiria do princípio de que, na constituição mesma das imagens, alguns de seus atravessamentos —

⁸⁶ O autor ressalta que a “natureza” dessas mentais é distinta das imagens que, de fato, vemos, enxergamos no mundo: “As imagens *não* são armazenadas sob a forma de fotografia fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos, paisagens; nem armazena fitas magnéticas com música e fala; não armazena filmes de cenas de nossa vida; nem retém cartões com ‘deixas’ ou mensagens de teleprompter do tipo daquelas que ajudam os políticos a ganhar a vida.” (DAMÁSIO, 1996, p.127).

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013.

singulares, históricos — as deslocam, as afastam de possíveis *visões pretensamente totalizantes* que nas quais as interpretações formais a enquadram.

Ainda que circunscrita às imagens tomadas pela disciplina⁸⁸ da História da arte, grande parte orientada por uma “semiologia segura”, que, segundo ele, corresponderia a uma hegemonia do universo cristão ocidental do *Quattrocento*,⁸⁹ a proposição Didi-Huberman propõe uma abertura ao modo de se olhar para as imagens, a partir de sua rasgadura com potência. Essa leitura alternativa:

[...] exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe — mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética — certamente impensável para um positivismo — que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. O risco é grande, sem dúvida. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24).

A ideia reside num certo abandono à pura transparência das imagens e na aceitação de suas opacidades. A *figurabilidade*,⁹⁰ em sua não necessária consonância com a *figuração* das imagens, seria como uma abertura ao *não-saber*, culminante com um gesto de não submissão da imagem a uma explicação totalizante. O sintoma⁹¹, um conceito trabalho na teoria psicanalítica tradicional,

⁸⁸ De acordo às designações da fonte: a história da arte no sentido do *genitivo objetivo*: na qual a arte é inicialmente compreendida como o objeto de uma disciplina histórica; e no sentido do *genitivo subjetivo*: pela qual a arte mesma tem sua história (DIDI-HUBERMAN, 2013).

⁸⁹ Momento anterior ao que segundo a formação de uma história da arte ocidental, que se edificou pela morte de uma certa arte, e a se estabeleceu na sua ressurgência, conferindo a ela um reviver e tornando-a a porta voz de um novo movimento nascente: renascentismo.

⁹⁰ Aqui, Didi-Huberman recorre à *figurabilidade*, uma noção freudiana feita a partir de sua teoria sobre as imagens dos sonhos. “[...] a figurabilidade se opõe ao que entendemos habitualmente por ‘figuração’, assim como o momento visual, que ela faz advir, se opõe a, ou melhor, torna-se obstáculo, incisão e sintoma, no regime ‘normal’ do mundo visível, regime no qual se acredita saber o que se vê, isto é, no qual se sabe nomear cada aspecto que o olho está acostumado a capturar.”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

⁹¹ “É preciso dizer mais uma vez o quanto o sintoma, nó do acontecimento e da estrutura virtual, corresponde plenamente ao paradoxo enunciado por Freud a propósito da figurabilidade em geral, a saber: que figurar consiste não em produzir ou inventar figuras, mas em modificar figuras,

atravessaria nossa visão e nossa forma de olhar as imagens, em geral. Tal jogo proposto, aposta numa “potência de rasgadura”, e é, na verdade, como a interposição de uma crítica, uma possibilidade de *dialetrizar*, colocar em perspectiva, alguns conhecimentos prévios sobre as visibilidades, sem, no entanto, negar a pertinência que muitas evidências reunidas pelos estudos visuais, que ao longo do tempo sobre as imagens foram encaminhadas:

É muito evidente que o *tecido* no qual se urde a história da arte cristã pode ser considerado globalmente sob a autoridade da representação mimética, da *imitação* herdada do mundo greco-romano. Essas noções só se tornam ‘mágicas’ e totalitárias quando pretendem legislar absolutamente, ocupar todo o terreno, isto é, ignorar suas próprias limitações e barrar o acesso a seus próprios sintomas, crises e *rasgaduras*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 240-241).

Pensar a imagem para além da imitação é abrir possibilidade à sua forma de encarnação, à uma potência de rasgadura. Significa pensar a representação e a forma visível e, ao mesmo tempo, sua possibilidade contrária; significa pensar a transparência da imagem junto à alguma possível opacidade. Significa poder refletir sobre a imagem e, também, colocá-la em suspenso, ou em perspectiva, ou seja, poder duvidá-la, de alguma forma. Tal dúvida [introduzida por questionamentos] demandaria a abertura imagem, solicitaria uma partilha entre os sujeitos que olham.

O paradigma da imagem onírica apresenta um lugar de abertura e, também, cisão: “[...] a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e apresentar.” No entanto, esta dinâmica prescinde de uma resolução. Na rasgadura, há sempre algo não completamente apreensível, pois, mesmo apresentando-se por uma visibilidade, o acontecimento é marcado por uma efemeridade.

e, portanto, em efetuar o trabalho insistente de uma desfiguração no visível.” (DIDI-HUBERMAN, 2013 p. 269-270). O autor, em outro trecho nos faz um sobreaviso, e deixa mais clara, ainda, a pertinência da relação que busca no conceito que recolhe da psicanálise: “[...] falar de *sintoma* no campo da história da pintura não é buscar doenças, ou motivações mais ou menos conscientes, ou desejos recalcados por trás do quadro, supostas ‘chaves de imagens’, como se falava outrora de chaves de sonhos; é, mais simplesmente, buscar avaliar um trabalho de figurabilidade, estando entendido que toda figura pictórica supõe ‘figuração’, assim como todo enunciado poético supõe enunciação. Acontece que a relação da figura com sua própria ‘figuração’ nunca é simples: essa relação, esse trabalho, é um emaranhado de paradoxos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335).

Se é verdade que o sonho propicia a cada noite a ocasião de uma visualidade absolutamente desdobrada e de um reinado do olhar absolutamente soberano — se isso é verdade, então só posso abordar essa *alguma coisa* do quadro através do paradigma, não do sonho enquanto tal (o que é no fundo o sonho enquanto tal? ninguém sabe), mas do *esquecimento do sonho* (é o que sabemos, ou melhor, experimentamos toda manhã).”(DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

A invisibilidade, trabalhada por Maria-Jose Mondzain,⁹² tal qual Didi-Huberman, seria uma imanência potente da imagem. Para além de sua visibilidade, a imagem traria consigo uma incerteza, que concederia ao visível a possibilidade de quebra de um suposto regime de verdade, da qual ela a seria prova, como um dado factual coincidente com um referente visual direto, que não deixaria margens ao invisível que imagem poderia carregar. A autora propõe, em contraposição à *incorporação*, a *encarnação*. A primeira dá corpo a uma instituição e enseja uma identificação *fusional* com ela, esvaziando o para além dela. A *encarnação*, outrossim, abriria a imagem a uma nova relação, *política*,⁹³ de partilha de sua imanente invisibilidade, a partir do descerramento de seu conteúdo, para além de sua dimensão visível.⁹⁴

Uma orientação, na certa, não muito convencional, levando em conta a história da arte, a iconologia ou mesmo formas de conhecimento como a fotografia, quando orientadas por um paradigma mais positivista. A “função rasgada” da imagem, que põe acento no que Didi-Huberman também chama de “potência do negativo” parece se aproximar também, do pensamento desenvolvido por Roland Barthes, em uma de suas obras mais “pessoais”. Em “A câmara clara”,⁹⁵ o autor escreve sobre as imagens que, de fato, *existem* para

⁹² MONDZAIN, 2009.

⁹³ A ideia de política aparece aqui segundo alguns autores que a consideram a partir de sua possibilidade de relação, abertura, entre sujeitos. Ideia menos ligada à política como representação, instituições e antes como Jacques Rancière a pensa, a partir da ideia do dissenso: “A política não é em primeiro lugar a maneira como indivíduos e grupos em geral combinam seus interesses e seus sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível.” (RANCIÈRE, 1996, p. 368)

⁹⁴ André Brasil (2006), de forma semelhante, critica a redução da imagem à sua “forma-informação”, que operaria uma “genealogia da transparência”, “[...] que ligaria o Panóptico à Perspectiva, explicitando certo deslimite entre os atos de ver, conhecer e controlar.” (BRASIL, 2006, p. 90).

⁹⁵ BARTHES, 2012.

ele. Uma maneira propriamente fenomenológica de concepção das imagens, no nível do *studium*, que informa a conformação cultural delas e do *punctum*, ou seja, a participar daquilo que nos atinge, do detalhe surpreendente que dela nasce à revelia dela mesma.⁹⁶ Algum elemento pungente na imagem, prova de que ela existe naquele momento para alguém a partir de uma relação singular entre quem olha e da imagem, que também olha, ou propõe um olhar.

Assim, pensamos nas imagens que podem dar a ver e que podem convocar os sujeitos do mundo a vê-las. Se *realmente* vemos, podemos discordar, podemos partilhar, consonâncias e, também, discordâncias. Essa abertura é fundamental para que a imagem seja de fato susceptível ao seu aspecto invisível. Sua invisibilidade é um risco, pois ela é, outrossim, um acontecimento visual singular: “Estamos diante da imagem como diante de um tesouro de simplicidade, uma cor, por exemplo, e estamos aí [...] Toda a dificuldade consistindo em não ter medo nem de saber, nem de não saber.”⁹⁷

Não se pensa em uma imagem que se quer puro cristal; tampouco sua expressão através de pensamento, de uma leitura que a quer vê-la por completo, descrevê-la tal qual uma transparência absoluta:

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. (DELEUZE, 2005, p. 31).⁹⁸

Seria esse movimento, um encaminhar do pensamento para algumas “outras imagens”, assim como já foram pensados alguns “outros espaços”? Ou seria, antes — e ainda pensando em possibilidades visuais que abrigam o paradoxo como abertura —, possibilidade de cultivo de alguns “outros olhares”, sobre os espaços, sobre conceitos e, também, sobre imagens? A ideia a que faz

⁹⁶ “Eis por que seria preciso confrontar-se com a visualidade das imagens — segundo o movimento de uma fenomenologia — mesmo com o risco de abandonar por um momento a exatidão da sua visibilidade, que toda abordagem iconológica requer de início. ” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 252).

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, p. 294-295.

⁹⁸ Gilles Deleuze (2005) desenvolve tal pensamento em sua obra dedicada ao cinema moderno “A imagem tempo”. Nela, o filósofo apresenta o esquematismo das imagens que designa de sensório-motoras e sua qualidade de imagem clichê. Em contraposição, quando há a quebra de tais esquemas, há a possibilidade do aparecimento de outro tipo de imagem, a imagem ótico-sonora pura, a “imagem-tempo”.

referência Didi-Huberman, na crença no vigor que o “desacordo” traz, se fortalece a partir de movimentos contraditórios da *aporia*.⁹⁹

As imagens sempre estiveram no “aí” do mundo. No momento em que vivemos, já é senso comum apontar sua maçante presença no nosso imediato cotidiano, e como mediadoras de boa parte de nossas relações, a partir de suas figurações exatas ou um como elemento referencial ou alusivo de ideias.

Muitas imagens produzidas ostentam diversos elementos. Olhar para cada detalhe delas supostamente nos daria uma leitura completa ou objetiva sobre elas, ou poderiam nos endereçar a novas labilidades. O encerramento interpretativo poderia constar nelas próprias ou em nosso olhar. Mas podemos ir além. Além de sua figuração, a imagem circula, atinge e perfaz os tecidos socioculturais por nós produzidos e vividos.

O espaço figurativo de uma imagem pode abrigar fendas que abalam o esquema representativo que a quer envolver ou encerrar. No entanto, algumas aberturas se interpõem. Dessas *rasuras* também se podem multiplicar leituras possíveis que delas fazemos, que se desdobram a partir de suas maneiras de uso, de sua apresentação e representação.

Para além das ideias mais tradicionais acerca dos conceitos tomados, novas abordagens se aproximam e se nos “assemelham” pelas frestas que abrem nos sistemas representativos dados. Os planos do entendimento e do olhar, podem, enfim, se unir pela possibilidade da dúvida, ou pela desconfiança das “respostas já dadas”, a partir das quais o pensamento moderno, feito de imagens visuais e teóricas, se construiu.

A PRESENÇA DO CINEMA

IMAGENS NA CENA DO MUNDO

Há, no visível do mundo, mundos de imagens. Elas acontecem, são olhadas e vistas a todo momento: imagens internas, imagens dadas a ver aos

⁹⁹ O conceito de *aporia* é conhecido no campo da filosofia: “Esse termo é usado no sentido de dúvida *racional*, isto é, de dificuldade inerente a um raciocínio e não do estado subjetivo de incerteza. É, portanto, a dúvida objetiva, a efetiva dificuldade de um raciocínio ou da conclusão que leva a um raciocínio.” (ABBAGNANO, 1982).

nossos olhos, pela visualidade dos corpos e dos espaços. Tantas outras, desdobram-se em imagens reproduzidas.

Estavam elas a aguardar um gesto que as apreendesse, as rearranjasse e as recolocasse em curso, novamente, no movimento do mundo? Quando captadas e projetadas, as imagens, por meio de filmes, pinturas, fotografias e muitas demais inscrições possíveis, nos reaparecem. A produção de imagens é um devir do mundo.

Dentre as muitas aparências do mundo, o cinema pôde evidenciar várias formas cambiantes da imagem, produzindo novas aparências, novos espaços em imagens. São essas as imagens intencionais, arquitetadas, projetadas em cenas fílmicas.¹⁰⁰

Cinema-mundo-imagem: os espaços do mundo, filmados, são momentaneamente paralisados. Eles podem retomar seus movimentos pela materialidade e pela forma da imagem: fotogramas ladeados, que enganam a física do olho. Rearranjados e ritmados, atingem e potencializam nossa imaginação. As imagens de cinema perfazem os olhares compartilhados entre sujeitos, produzem o *mundo como olhar*.

Dentro daquilo que se chama de representação — que inclui o cinema —, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda as sociedades humanas, o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e as vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem. (COMOLLI, 2008, p. 82).

Todos a conhecemos, feita de imagens visíveis, sons, montagem e estruturas narrativas: a linguagem cinematográfica. Ela tornou-se, desde seu nascimento, uma forma expressiva especial, também, trivial, reconhecida por muitos. A acompanhá-la, sempre, houve a palavra — escrita, legendada, aludida

¹⁰⁰ O termo “cena” aparece em muitos momentos neste texto. Embora o conceito de cena documentária considerado seja trabalho no tópico seguinte dessa sessão, por ora, podemos apontar que a ideia de cena fílmica, aqui é entendida a partir de uma estruturação de planos filmados, com durações específicas, determinados por enquadramentos que formam espaços, e que seguem um roteiro guia. Um elemento fundamental da cena é a montagem, que faz a junção dos planos e determina seu tempo, sua duração.

—, assim como o movimento e o tempo, ou melhor, a duração.¹⁰¹ As imagens cinéticas se estabelecem, sempre, como uma escritura.

Quase não há dúvidas, a mediação pelo cinema constitui novas instâncias. O cinema é um espaço de formação de imagens, feito para e por um mundo de sujeitos, movimentos e aparências, na constituição de projeções de mundo.

Mediante o cinema, todo um conjunto arquitetado por imagens encadeadas sempre nos pareceu espontâneo. O movimento sensorial motor das imagens¹⁰² esteve em curso no desenvolvimento do cinema, como que naturalmente. No entanto, existiria um *naturalmente*, no cinema? *Naturalmente*, uma *construção*: um paradoxo?¹⁰³ [Não seria, assim, todo o nosso conjunto do olhar?]. Resultado de movimentos e de entrelaçamentos de sensações diversas, no contato com o mundo, as composições das imagens de cinema são animadas e animam o mundo.

As criações estéticas acompanham os procedimentos do pensar e expressar humanos, que não se compõem em formas de estratos, acumulações. Tampouco, podem ser lidos de maneira isolada. Se o cinema, como sempre se disse, é lugar privilegiado de revelação e engano do mundo, não poderia partir, dele mesmo, questões endereçadas às nossas leituras de mundo, dos compósitos espaço-temporais, de nossa história e como nos propomos a conhecê-los?

A particularidade da linguagem de cinema como expressão estética reside, além da junção de elementos que dão a cada filme sua univocidade, em seu específico poder de projeção, que, inclusive o identifica como a linguagem que transformou a indústria cultural no século XX.

¹⁰¹ Deleuze (2005) reflete sobre a *duração* nas imagens de cinema a partir de ideias de Henri Bergson. Sua leitura se direcionaria a alguns documentários modernos, estudados em seu “Imagem tempo”, quando pensou algumas imagens de filmes que se estabeleceriam a partir dos sujeitos filmados e de suas histórias pessoais a serem filmadas e, também, das elaborações coletivas, propostas pelos realizadores.

¹⁰² Tal como Deleuze (1985) o estudou em seu “Cinema 1, a imagem-movimento”, refletindo sobre as imagens produzidas pelo cinema clássico, das primeiras décadas do século XX.

¹⁰³ A imagem de cinema é sempre construção, artifício, como toda linguagem. Alguns filmes — geralmente os que contam narrativas ficcionais — tentam, por vezes, nos apresentar signos à procura de analogias, produzidas a partir de sensações que algumas visibilidades fazem emergir: uma estrada significando a imensidão do que pode ser percorrido, ou uma montanha como um limite do que nós próprios temos que enfrentar, parte da língua do cinema é feita por semelhanças.

Desde seu nascimento, a natureza ambivalente da imagem de cinema potencializou os debates em torno das concepções sobre representação, real e verdade. O suposto contraste entre suas intenções de ocultamento e de seus aspectos artificiais — que, inclusive, as produziram e que confeririam às imagens uma maior *impressão de realidade* possível, pelas vias sensoriais por quem as olha — e os mecanismos que as desvelariam, sempre estiveram presentes no desenvolvimento dessa linguagem, pelos que a produziam e os que, teoricamente, as embasaram.

O cinema “como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer parecer quem fala”.¹⁰⁴ Embora muitas obras imagéticas criadas apresentem o que, comumente, entendemos como figuração [dos espaços, dos seres], não é contra intuitivo imaginar o vasto repertório de um cinema mundial que produziu imagens que se deslocalizam de seus referentes icônicos.

O espaço criado a partir de tal relação seria, então, um território constituído a partir de fronteiras que, por sua natureza, são instâncias de passagens. Cássio Hissa, em conversa com Jean Louis Comolli, pensa na relação entre os olhares envolvidos no cinema e no texto da ciência moderna e nos modos de partilhas entre os olhares do mundo. A ciência quer produzir um olhar, ele diz, que é sempre recortado e estabelecido a partir das perguntas que ela determina.

Porém, o mundo não endereçaria à ciência um olhar e, inevitavelmente, algumas questões? A ciência hegemônica produz barreiras para com o mundo que, paradoxalmente, pretende objetivamente representar. Eis um desafio para os sujeitos pesquisadores que propõem a construção de ambientes fronteiraços entre conhecimentos e práticas, à princípio, apartadas.

Mirar imagens realizadas por não geógrafos e que incorporam reflexões socioespaciais de várias naturezas, requer um olhar aberto. Existem as imagens de paisagens, imagens de naturezas pretendidas como *naturais*, assim como as imagens tidas como mais “realistas” dos territórios vividos.

¹⁰⁴ BERNARDET, 1986, p. 20.

CERTOS ESPAÇOS

O filme mostra o espaço ou produz um espaço? Confere novas qualidades ao espaço ou o transforma, ao projetá-lo a partir de ângulos diversos, determinantes da escritura fílmica? Esse espaço está, sempre, conectado aos chãos de mundo, pelas circunstâncias de sua criação e dos sujeitos implicados na cena, espacialmente localizados. No entanto, há outros espaços que daí derivam. Em alguns casos, essas decorrências podem produzir outros espaços, imaginados, fílmicos.

O cinema inscreve naquilo que filma a ideia, o código, a aura do olhar. Olhar que deve ser um pouco menos humano (a máquina) para que eu possa vê-lo, para que ele seja notado. Passando pelo cinema, o mundo torna-se olhar para o mundo. (COMOLLI, 2008, p. 233).

O espaço do filme é uma construção. Não somente física, tátil, cenográfica. O espaço de filme, através de uma cena instaurada e vista é possível por relações entre sujeitos filmados e não filmados. Por ela, olhares são lançados, por vezes, devolvidos, elaborados; perguntas endereçadas, respondidas e, por vezes, esquivadas. São múltiplas as possibilidades de instauração de uma cena. Também amplas são as perspectivas que delas se desdobram, na circulação do filme, no que ele representará: obstrução de um mundo ou, antes, abertura de novos olhares?

Um espaço de filme, profícuo formador de um comum, não precisa ser, necessariamente, o espaço da obstrução, ele pode se constituir a partir de um *dissenso* constitutivo, para além de uma fusão artificial entre os sujeitos do filme. Para tanto, é preciso um olhar atento ou, na verdade, um caminhar em direção ao outro. Um caminhar que prescindia do intuito de uma sujeição, mas que deseje uma partilha.

O espaço se presencia por traduções algumas. Tais elaborações, feitas por elaborações visuais, imagéticas, fílmicas e ademais, reúnem alguns olhares — social e culturalmente delineados — que podem se perfazer em cenas. Tais cenas são, pois, feitas por sujeitos implicados nela.

O espaço é, também, um corpo. Os corpos espaciais, por meio das fronteiras e dos limites, se conformam: “O limite almeja a precisão e se insinua como muro, mas contraditoriamente, através da fronteira, apresenta-se como transição, como mundo do permanente vir a ser e da ausência pulsante.”¹⁰⁵ Estamos aqui a pensar sobre espaços do mundo, mas não seriam, também, os espaços de alguns filmes, instâncias feitas de relações, fisicalidades e tempos próprios, que os inauguram através de cenas.

A partir das fronteiras, os corpos do mundo, também, se confrontam, se interpenetram. A fronteira é uma franja que está a se expandir, ela se estabelece, seguindo o pensamento de Cássio Hissa, voltada para fora. As fronteiras, embora possam possuir a fisicalidade de um limite que a inaugura, são sentidas e representadas a partir de relações.

Concebendo e incorporando, nas próprias formas de filmar, as complexidades e contradições que esse ato implica, formas diversas de pensar e refletir sobre sujeitos e espaços, a partir de imagens filmadas, encontram nos intercâmbios sobre diversas formas de pensar o espaço, por vezes, sua forma de ser.

No âmago do cinema, ainda que isso seja contra intuitivo para muitos, encontra-se o filme documentário. Identificado a uma categoria de criação relacionada às “curiosidades” do mundo, e, quase sempre, aos assuntos marginalizados da lógica referida à sociedade de consumo ocidental, o documentário, mesmo a partir de várias técnicas e artificialidades que, depois, seriam identificadas como próprias das ficções, inaugurou cenas em movimento, e, assim, o desejo de inscrever o mundo em imagens em movimento.

O documentário contemporâneo caminha, já há algum tempo, para formas mais abertas, a partir do contato com o mundo e mediante ideias expandidas sobre as identidades fluidas, sobre os processos vários de subjetivação dos sujeitos contemporâneos e das singularidades desses e dos lugares que habitam. Construídos a partir dos processos cada vez mais compartilhados, a forma de filmar o outro se atualiza.

¹⁰⁵ HISSA, 2006, p. 35.



FIGURA 4: *Frame de Rua de mão dupla*: duas imagens feitas pelos personagens. Captado a partir de cópia digital pela autora.

Filmar o outro é uma forma de contato, seja ele entre sujeitos do mundo, entre sujeitos do conhecimento ou entre técnicas que mediam tais interações.¹⁰⁶ O mundo, cultivado através contatos é, tantas vezes, captado por interações e mediações específicas, que se dão a partir das corporeidades.

São abundantes as imagens rigorosamente enquadradas por óticas reducionistas. A longa história do cinema documentário informa a prevalência dos olhares míopes sobre espaços e sociedades filmadas. Essas imagens correspondiam às expectativas de estudo e registro do que se designou, convencionalmente, de *objetos* a serem conhecidos. No entanto, já se passou o tempo dos *velhos objetos*, entendidos como meros produtos a serem estudados, a partir de um suposto olhar esclarecido de sujeitos que deles se “aproximavam”.

Eis, assim, a questão fundamental que o cinema, sobretudo o documentário, se vê enredado há algumas décadas. Como produzir uma leitura sobre certos espaços e comunidades — sobre sua singularidade, enfim — sem que isso represente seu condicionamento a um olhar prévio, formatado, em suma, objetificador. Também, como produzir imagens de pedaços de mundo

¹⁰⁶ *Rua de mão dupla* (2002) de Cao Guimarães é um desses filmes que deslocam sujeitos e espaços, no tensionamento das formas possíveis construção de cenas e pontos de vistas assumidos pelos filmes.

sem que isso descambe em seu isolamento em relação ao mundo?¹⁰⁷ As imagens estudadas nas próximas páginas redobram essas questões em suas formas e processos mesmos.

CAMINHOS DOCUMENTÁRIOS

EM BUSCA DE ABERTURAS

Pensemos no nascer das imagens documentais filmadas. Muitos de nós lembramos. As primeiras tomadas cinematográficas foram, propriamente, breves registros de cotidianos urbanos. Tais imagens parecem já consolidadas no imaginário e fazem parte do repertório imagético do mundo ocidental. Foram elas, desde há muito, tornadas objetos de estudo e enquadradas como documentais: captações de pessoas que adentravam uma fábrica, e tantas outras que esperavam pelo próximo trem.

Nos anos que se sucederam ao surgimento de tais imagens, a encenação teatral foi levada às câmeras. As concebidas pelo modo ficcional quase se tornaram um sinônimo próprio do cinema. Tornando-se centro e determinando limites, as imagens ficcionais se estabelecem uma fronteira ente ela e os “registros” do mundo. Feitos a partir das margens, das imagens cruas do mundo foram eles, assim, formando uma vertente específica, o cinema documentário.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Essa questão faz parte de toda forma de produção de conhecimento e é muito bem apresentada por Cássio Hissa, em seu “Entrenotas: Compreensões de pesquisa” (2013). Também, tal questão não se assemelha ao dilema ao qual o senhor Palomar se vê enredado, ao observar o mar a procura de uma específica onda — a ser extraída da inteireza do mar —, para ser reduzida a objeto de sua minuciosa observação? A empreitada não parece fácil para o personagem de Italo Calvino (2010). A “onda-objeto” se fragmenta e se dispersa entre as conexões que faz com suas ondas preceptoras, ao mesmo tempo em que é invadida pelas ondas que se formam logo atrás dela, dissolvendo-se e formando um longo tapete retalhado de partes de água, que se derrama ao longo da areia. Um mar é um corpo em constante movimento e transformação.

¹⁰⁸ Mourão e Labaki, 2005. O desenvolvimento de uma linguagem propriamente documental envolveu a incorporação de diferentes técnicas, por realizadores diversos, criando um gênero cada vez mais distinto das ficções e diversificado internamente ao gênero, o que levou ao surgimento de outras designações e subgêneros, de acordo com o modo narrativo predominante em cada produção. Porém, é possível, e mesmo comum, que os filmes documentários apresentem características e modos superpostos (NICHOLS, 2005).

Há, de certa forma, correspondência, entre o desenvolvimento do cinema como uma linguagem e o estabelecimento de fronteiras estilísticas e a maneira própria de constituição da ciência moderna, feita de disciplinas parcelares e seus contatos. Mesmo os debates em torno das ideais representações de mundo e pressupostos teóricos e práticas que determinariam um acesso privilegiado ao real, se assemelha aos percursos das disciplinas científicas e seus sujeitos.

Não há sentido em pensar em evolução quando pensamos em linguagem cinematográfica¹⁰⁹. Naturalmente, técnicas e métodos diferenciados são criados, abandonados e retomados por diversas correntes cinematográficas documentais, em diferentes contextos, com diferentes sujeitos e subjetividades.¹¹⁰

Nessas elaborações, a intenção pode ser friccionar o mundo, por uma reunião de imagens de arquivo ou produzidas diretamente para o filme. Não se trata, assim de produzir, meramente, um registro a partir dele, mas de construir a imagem como “manifesto audiovisual”, a partir de um mundo filmável e não totalmente filmável “[...] excesso ou falta, transbordamento ou limites — lacunas ou contornos que logo nos são dados para que sintamos, os experimentemos, os pensemos [...]”¹¹¹

As fronteiras entre documentário e ficção, sempre construídas, sempre permeáveis, deve sua imanente porosidade pelo elemento da encenação dos corpos nos filmes, desde os primórdios do cinema. Lembramos sempre dos clássicos de Robert Flaherty, em suas incursões e contatos com povos de um norte ainda relativamente isolado.¹¹² O que há de particular na encenação cinematográfica, sendo ela ficcional ou documental, é, claramente, a mediação da câmera e o estabelecimento de um enquadramento: criação de um espaço

¹⁰⁹ Tanto Lins e Mesquita (2008) como Da-Rin (2006) afirmam que sua trajetória histórica como expressão estética marcada por diferenciações de estilos mostra que elementos diversos são ora tidos como falseados, ora como legítimos na linguagem documental, o que não configura necessariamente uma evolução em escala gradativa, mas um desenvolvimento histórico, acompanhando o movimento do mundo.

¹¹⁰ DA-RIN, 2006; LINS e MESQUITA, 2008.

¹¹¹ COMOLLI, 2008, p.44.

¹¹² Em “Nanook do Norte”, de 1922 e, principalmente “Os pescadores de Aran”, de 1934, vemos claramente a encenação dos personagens por eles mesmo, em uma espécie de autoficção proposta pelo realizador. À medida em que ia filmando, Flaherty montava o filme e, por diversas vezes, julgava necessária a refilmagem de cenas de seu documentário: “Flaherty acabaria por alugar uma casa em uma das ilhas filmadas e instalar ali seus laboratórios de revelação, projeção e montagem, no intuito que essa acontecesse de acordo com as cenas filmadas, que se fossem satisfatórias à sua visão, eram refilmadas” (COMOLLI, 2008).

bem específico. O plano que compõe a cena e determina um *dentro de campo*, que, por sua vez, restringe o quadro e funda o *fora de campo*, um outro espaço.

Uma elaboração estética pode ser expressa de diversas maneiras. A relação entre forma e conteúdo, em geral, pode ser lida de obra a obra ou, entre conjuntos de realizações semelhantes. A forma ensaística de criação, não se atendo somente à criação por meio da escrita, é uma dessas maneiras de traduzir o mundo por meio de imagens, visíveis ou escritas, de maneira aberta.

Arlindo Machado,¹¹³ já há algum tempo, esboça ideias sobre a construção de um cinema ensaio. Entendendo o *ensaio* como uma forma de utilização não instrumental da linguagem e estendendo-o à criação cinematográfica, o autor compreende as possíveis convergências entre os modos de realização de documentários e as maneiras fluídas de escritas sobre o mundo.¹¹⁴ E, principalmente, pensá-lo junto aos sujeitos e espaços filmados.

Como o autor, acredito que, principalmente nas últimas décadas, os filmes documentários tateiam maneiras de filmar que, de fato, repercutem em formas ensaísticas de criação, tais como consideradas por Theodor Adorno. Dentre as tantas “transgressões” manejadas pela escrita do ensaio que o pensador alemão elenca, uma das que mais associa aos documentários é a maneira como ela pode ser assumida em sua “pequenez”, na diligência das ideias concebidas a partir de um ponto de vista que se desprende, sem nada lamentar, das presunções de totalidade que acompanham o “texto da ciência”. Afinal, através do ensaio se alcança especial densidade: “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa.”¹¹⁵

¹¹³ Arlindo Machado (2003) discute a possibilidade de se pensar em ensaios não-escritos como “enunciados audiovisuais”, referindo-se ao documentário como uma forma de pensamento audiovisual.

¹¹⁴ Obviamente, o termo documentário abrange uma enorme variedade de formas de criação, ainda que todas elas partilhem de algumas características específicas. O documentário de *modo assertivo*, por exemplo, se estrutura de maneira informativa, que procura silenciar vozes mais subjetivas, na tentativa de uma leitura mais, supostamente, isenta sobre o objeto que toma. No entanto, o documentário lido como um filme-ensaio constrói um objeto de reflexão por meio de uma visão densa e mais plural, assumindo-se como um “discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2003).

¹¹⁵ ADORNO, 2003, p. 27.

Uma abordagem particularmente interessante foi assumida pelos diretores do Cinema Verdade.¹¹⁶ Ainda que sua auto titulação nos leve, hoje, a pensar exatamente o contrário do que desejava evocar, o movimento colocou em curso uma proposta que produzia imagens em risco, o inesperado era o esperado. Os filmes de Jean Rouch e Edgar Morin, acompanharam, de certa maneira, a própria trajetória do primeiro como pesquisador.

Chegando ao cinema pela via da etnologia, ele incorporou a câmera e o gravador ao caderno de anotações de campo. Da-Rin (2006) observa que as primeiras incursões de Rouch com a imagem reflete a maneira mais distanciada praticada pelos antropólogos franceses e seus “objetos” de estudo. Sua prática, inicialmente mais tradicional começou a direcionar a uma “antropologia compartilhada”, refletida em filme iniciais mais expositivos e, e, gradativamente, sendo incorporadas práticas próprias do modo *interativo*.¹¹⁷

A novidade de uma “antropologia compartilhada” residiria em uma importante releitura dos processos de pesquisa. Os sujeitos filmados, enquanto interlocutores, participam das etapas de produção. As metodologias tradicionais ao cinema clássico de estudo, foram, mediante aberturas dialógicas, subvertidas.¹¹⁸ Ainda que surgidas, ao modos das metodologias etnográficas, como novidades em relação aos procedimentos até então desenvolvidos, as relações condicionantes das cenas desses filmes não eram, necessariamente, horizontalizadas.¹¹⁹

¹¹⁶ Esse movimento coexistiu ao *Cinema Direto* estadunidense, com o qual dividiu algumas de suas possibilidades de surgimento e abordagem, pela via da técnica, principalmente. Um dos principais filmes dessa vanguarda foi “Primárias” de Robert Drew, que acompanha os candidatos do Partido Republicano durante a campanha das eleições primárias, em 1960, que tinha John F. Kennedy como principal concorrente. As câmeras leves e filmagens em 16 mm, com som sincronizado, possibilitaram algo até então impossível: que o documentário fosse filmado sem preparações prévias, ocasionando uma “filmagem casual e discreta”. A “impressão de realidade”, produzida pela câmera tremida, a iluminação natural e o som direto acabavam sendo concebidos como dotadores de maior autenticidade das imagens, contrapondo o formalismo e a estilização característicos dos documentários clássicos. (WINSTON, 2005, p. 17).

¹¹⁷ De acordo com a classificação proposta por Bill Nichols (2005).

¹¹⁸ Eis o exemplo do documentário “Crônica de um verão”, de Jean Rouch e Edgar Morin. No início do filme, acompanhamos os realizadores discutindo as propostas do filme e seus possíveis resultados, com um de seus interlocutores. Algo como uma negociação é levada para a cena. O processo criativo do filme e suas problematizações são incluídos nas cenas do filme. Ao final do filme, vemos os sujeitos personagens debatendo sobre a experiência de participar da filmagem.

¹¹⁹ “Se fizermos uma sociologia da antropologia, iremos vê-la surgir como um poderoso instrumento dos processos de colonização, para conhecer os ‘exóticos’, ‘os primitivos’, para melhor compreendê-los, para melhor dominá-los, e, no caso dos cineastas etnógrafos, ‘para instruir o olhar colonial’” (Menezes, 2004, p. 40).



FIGURA 5: *Frame captado pela autora a partir de cópia digitalizada de “Crônica de um verão”.*

O Cinema Verdade inaugurou uma forma de filmar que seguiu sendo transformada, as décadas seguintes. Está presente em elaborações recentes, ora de forma acentuada, ora de forma rarefeita. Olhares mais assertivos, também, se cristalizaram na história documental. Eis, por exemplo, o memorável “Noite e neblina”, de Alain Resnais, produzido em 1955, após a “abertura” dos campos de concentração nazistas aos olhares do mundo.¹²⁰ Suas imagens compuseram, essencialmente, o imaginário acerca dos campos de concentração.

Por aqui, no Brasil, o cinema, em geral, caminhava de acordo com os projetos nacionais desenvolvimentistas próprios da década de 1950.¹²¹ As

¹²⁰ Construído por filmagens em campos vazios, pelas imagens de arquivo que convoca, e a narração da eloquente voz de Michel Bouquet, o filme endereça questões diretas, a partir de imagens explícitas do horror, e das reflexões das palavras — escritas pelo poeta Jean Cayrol, sobrevivente do Holocausto — que pensa o destino, agora conhecido, dos que tinham “uma estrela no peito, um destino cerrado”. O documentário pode ser encontrado na plataforma de vídeos *Youtube*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjAT2J7yt1Y>. Último acesso: 03 de maio de 2023.

¹²¹ “Quando, na década de 1950, uma visão mais politizada do cinema brasileiro se desenvolve, com a atuação de cineastas de esquerda, a intervenção estatal recebe uma nova forma de legitimação, não mais apenas industrial, mas cultural e ideológica. Grande parte da esquerda vê como forma decisiva de atuação política a penetração nos aparelhos de Estado. Existe inclusive,

ficções, no entanto, ostentavam especial prestígio, afinal, significariam que a indústria cinematográfica brasileira buscava entrar no compasso das já muitas desenvolvidas americana e europeias. Os documentaristas, ou chamados cineastas “naturais” eram também apelidados de “cavadores”, pela frequente precariedade financeira de suas produções (BERNARDET, 2009).

LEVADAS CONTEMPORÂNEAS

O mundo, ou a “realidade” do mundo não é diferente da imagem, é uma construção, e não o que pode apresentar como concretude. O mundo e suas imagens possíveis são, sempre, conjuntos de relações de representação. Se o documentário:

[...] requer a invenção de um mundo (e não se contenta com o decalque ou a reprodução de um mundo já dado, pronto, pretensamente “à espera” para se render aos procedimentos do discurso), é porque o documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, suturar esse hiato). (COMOLLI, 2008, p. 45.)

As híbridas narrativas e os matizes estéticos do cinema documentário seguem se ampliando, acompanhando as aberturas metodológicas dos sujeitos que filmam e dos sujeitos filmados. Entre espaços em cenas e caminhos de estudo, leitura e tradução do mundo, a ideia de um “cinema do real” é flexionada pelas próprias obras, que já procuram desvelar uma realidade mais verdadeira, supostamente isenta da interferência dos artifícios criados pela mediação da câmera e do autor.

Eis os “dispositivos documentais” das filmagens em estúdio de Eduardo Coutinho,¹²²; ou a passagem da câmera para a mãos dos detentos em “O

por parte de uma certa esquerda, a ideia ou o sonho de que o Estado não defende interesses de classe, e sim os interesses da nação, o Estado está acima dos interesses de classe.” (BERNARDET, 2009, p. 64).

¹²² Lins e Mesquita (2007) apresentam esses dispositivos a partir de algumas obras contemporâneas, que determinam, de forma voluntária as circunstâncias de filmagem, como o tempo e lugares restritos para o filme se realizar. Coutinho produziu alguns filmes com essa característica, como “Edifício Master”, de 2002 e “Babilônia 2000”, que partiram de dispositivos

prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)”, de Paulo Sacramento,¹²³ as encenações das imagens documentais contemporâneas ressoam, não surpreendentemente, às imagens inaugurais, fabuladas, dos documentários clássicos.¹²⁴



FIGURA 6: Frame de *O prisioneiro da grade de ferro*, captado pela autora através de cópia digitalizada.

O filme ensaio¹²⁵ não procura mais um sujeito que corresponda a um “modelo sociológico”, mas de uma alteridade, que não se subsumindo a identidades e auto representações simplistas, possa, através de seu corpo e sua *mise-en-scène*, dar a ver seus próprios corpos, seus lugares, seus territórios. Assim se apresenta o vídeo-ensaio *Performing the border*¹²⁶, de Úrsula Biemann, acompanha mulheres trabalhadoras pela Cidade de Juárez. O um ambiente

espaciais. Já Kiko Goiffman, produziu, em 2002, o documentário “33”. Filho adotivo e por ocasião de seu aniversário de 33 anos, o cineasta estabelece 33 dias para buscar pistas sobre sua família biológica e filma todo o processo.

¹²³ Filmado no complexo penitenciário do Carandiru, nos dois meses anteriores de sua demolição “Autorretratos” é produto de filmagens feitas pelos realizadores, com contribuições de alguns detentos.

¹²⁴ É importante destacar o documentário “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho, pela peculiaridade de sua realização. Iniciado em 1964 como uma reconstituição ficcional da história do líder camponês João Teixeira, morto dois anos antes. Com a instauração do regime militar no Brasil, entre o final de março e o início de abril daquele ano, as filmagens foram interrompidas. Quase 20 anos depois, Coutinho retoma o contato com a família de João Teixeira.

¹²⁵ O ensaio, por si um gênero fronteiro (palavra literária ou palavra científica?), aberto. Uma forma de mediação, a imagem do documentário se faz, sempre, como uma relação.

¹²⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/74185298>. Último acesso: 19/04/2023.

fronteiriço entre os Estados Unidos e o México, em que diversas empresas conhecidas como “maquiladoras” operam¹²⁷ mobilizava, então, todo um imaginário sobre o arquétipo de um gigante espaço transnacional, povoado de inúmeras fábricas de modernos artefatos tecnológicos. Ainda assim, as mulheres que, em busca de renda, se colocam em trânsito em um ambiente de tensões, — e fazem dele um certo “seu lugar” ou um território a ser conquistado no cotidiano —, são as escolhidas como personagens centrais do filme.

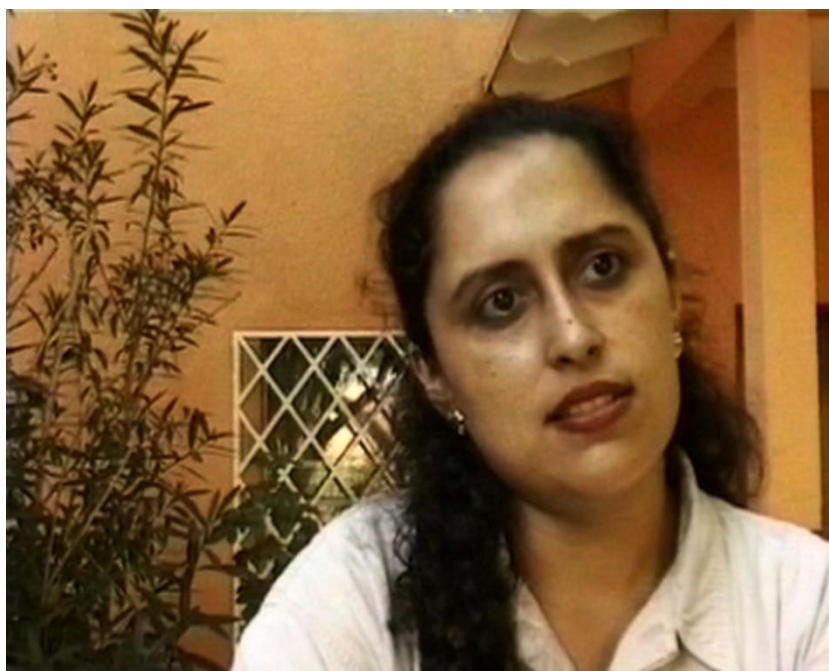


FIGURA 7: *Frame de Performing the border. Acervo: Geobodies/Úrsula Biemann, 2011.*

A autorreflexão das imagens, ou dos sujeitos das imagens, deixa de lado diretrizes teóricas ou prática para uma suposta esteira em direção a uma imagem

¹²⁷ Ao escrever sobre seu vídeo, Bienman (2010, p.22) se pergunta: “[...] como pode um vídeo, ainda que simplesmente argumente contra o capitalismo global e afirme novas identidades, refletir sobre e produzir a expansão do espaço no qual escrevemos e falamos? ”. A resposta parece apontar para esse o encontro desses espaços, imaginários, representativos e materiais, na produção de um conjunto de vozes dos sujeitos envolvidos; ela também parece apontar para uma partilha que precisa ser tida como horizonte, no contato de mundos. A artista prossegue: “Seu objetivo [do vídeo] reside na mediação entre os dois, numa intervenção efetiva no ato performativo da representação. O processo de ressignificação (videográfica) da diferença, de abertura de zonas cinzentas e da escritura de contrageografias acontece entre as imagens e as nossas vidas, em algum lugar entre as limitações da representação e as lutas políticas ou existenciais.” (BIEMANN, 2010, p. 22).

mais real.¹²⁸ Esvaziada de sentido, asserções como “perseguir a verdade” ou “filmar o real” não encontram mais correspondência no cinema documentário contemporâneo.

A imagem não traduz *a verdade*. O que há é *a verdade da imagem*,¹²⁹ sua possibilidade de realização¹³⁰. O real não preexiste ao filme, tampouco está escondido à espera de ser desvelado.¹³¹

NOVAMENTE, O ESPAÇO

O pensamento de Cesar Guimarães, trabalhado à luz das ideias de Jacques Rancière,¹³² — particularmente a partir da *partilha do sensível*, concebida por ele como um recorte que inaugura, simultaneamente, um comum e partes respectivas —¹³³ diz respeito ao conteúdo político que a imagem carrega. Tal perspectiva é usada de forma a se pensar possíveis *comunidades*

¹²⁸ No cinema documentário praticado já há alguns anos há uma certa convicção sobre a não importância de pressupostos que direcionariam ao esclarecimento da realidade. Conforme demonstra Da-Rin (2006), experimentações de estilo e a autorreflexividade se tornaram uma forma de os realizadores flexionarem a linguagem mesma dos documentários e seus instrumentos narrativos, que já não se direcionam à uma persuasão, mas a um questionamento sobre o mundo e, outrossim, o fazer do filme, algo como uma “dúvida epistemológica”, como assevera Bill Nichols, pois “Sublinha a intervenção deformante do dispositivo cinematográfico no processo de representação. O saber não é apenas localizado, mas ele mesmo sujeito a questionamento.” (NICHOLS, 1991, p. 61 *apud* DA-RIN, 2006, p. 192).

¹²⁹ Conforme pensa Gilles Deleuze, 2005.

¹³⁰ Quando penso nas possibilidades de realização de imagens, penso, também, em como pode se nutrir de circunstâncias adversas — que apontam fortemente para sua não realização — e, a partir delas, se realizam. Tal é a maneira como o cineasta iraniano Jafar Panahi constrói seu “Isto não é um filme”. Cumprindo prisão domiciliar — em decorrência de uma acusação de atividades subversivas contra o governo — e impossibilitado de criar conteúdos fílmicos, o diretor filma sua rotina a espera do resultado de uma apelação a ser apreciada pela justiça. O espaço restrito do filme, seu apartamento, e a precariedade da captação das imagens, feitas por câmeras simples e de celular, reforçam o poder de toda a coação que o *fora de campo* — o poder opressivo e censurador do regime — exerce sobre a vida de Panahi e sobre a cena do filme.

¹³¹ Uma interessante experiência que transita entre a vídeo arte e o cinema é “Rua de mão dupla” de Cao Guimarães, de 2002. Propondo a três pessoas que não se conhecem e que vivem sozinhas a trocaram de casa por 24 horas, o diretor passa as câmeras para as mãos dos personagens, que a partir do lugar habitado provisoriamente, tentam imaginar a vida de quem ali vive. Eis um filme “dispositivo”, tal como trabalhado por Cezar Migliorin (2008).

¹³² RANCIÈRE, 2005.

¹³³ A partilha do sensível, para Jacques Rancière (2005), envolve a formação de um espaço comum e, simultaneamente, de recortes que determinam partes exclusivas, ou seja, distribuições de lugares e formas de os sujeitos tomarem parte no sensível, nos tempos e espaços do mundo. A particularidade da política para Rancière e sua importância no conjunto da partilha do sensível reside na potência que possibilita que a divisão possa ser, de alguma maneira, redesenhada: “[...] política é antes a possibilidade de reordenar o que está dado a sentir e dizer por sujeitos quaisquer, do que propriamente os discursos feitos pelos indivíduos e grupos que operam estas reconfigurações.” (MIGLIORIN, 2015, p.3).

de cinema. Estendendo tal pensamento, podemos imaginar os intercâmbios próprios das partilhas como a condição geral dos entres. Ademais, não nasceriam deles as possibilidades dos contatos e as configurações das partilhas por meio de imagens?

Esse comum, para Guimarães, é aquele que se manifesta a partir de um ambiente constituído que, não sendo feito de partilhas iguais, será estabelecido a partir de dissensos e relações assimétricas entre os sujeitos: formação de um entre que põe acento a uma problemática estrutural. As imagens, o autor diz, cria um comum entre espectadores, ao conectá-los prescindindo de preencher a distância posta entre eles: “[...] só é possível falar em comunidades de cinema se a imagem se tornar instância tanto de partilha quanto de divisão.”¹³⁴

O espaço criado a partir de tal relação não seria, então, um território hermeticamente fechado, mas constituído a partir de fronteiras que, por sua natureza, são instâncias de passagens. No entanto, cada imagem é uma potência de contato, que pode se realizar ou não.

Gilles Deleuze¹³⁵ nos lembra que o contato, em alguns filmes, é colocado em curso pelos sujeitos, os que propõem a filmagem — realizadores — e os filmados, que iniciam uma caminhada de encontro em direção um ao outro: um duplo devir. O intermundo que a cena de um filme presentifica é ambiente de contato entre alteridades, embates entre *mise-en-scènes* diversas.¹³⁶

Não seria esse pensamento um caminho para pensarmos questões sobre as alteridades colocadas em contato em qualquer relação entre sujeitos, sejam eles envolvidos na feitura de filmes ou representantes de campos disciplinares que querem se misturar a outros sujeitos compreendidos como exteriores aos seus? A cena¹³⁷ do filme é um possível espaço fronteiro. Mas há, claramente, assimetrias entre os sujeitos dessas relações.

Se seguirmos com Jean Louis Comolli¹³⁸ e pensarmos o cinema como uma *relação*, mais do que como um meio técnico e mesmo como uma obra —

¹³⁴ GUIMARÃES, 2015, p. 48.

¹³⁵ DELEUZE, 2005.

¹³⁶ COMOLLI, 2008.

¹³⁷ Sobre a cena fílmica, sobretudo a cena documentária, é preciso ressaltar, dada a abertura que o conceito-palavra *cena* representa, que, aqui, considero, primordialmente, as ideias de Jean-Louis Comolli (2008). Ele a pensa a partir de uma relação, por vezes conflituosa, a partir de uma constituição de uma *mise-en-scène*, feita por alteridades em contato, entre os sujeitos que filmam e os que são filmados.

¹³⁸ COMOLLI, 2011.

materializada por meio do filme —, é inevitável pensar em sua vocação como formação de *entres*: em meio aos personagens e entre esses e os espectadores. Formação de lugares novos, a partir dos locais físicos de mundo e lugares que acolhem as corporeidades.

Os seguintes ensaios são encaminhados a partir de algumas leituras possíveis, de configurações de cenas, particulares de filme a filme. Mas, sobretudo, com vistas às aberturas que as imagens documentais contemporâneas, com suas rasgaduras, como espaços de relações, acordos e conflitos, que podem nos atingir.

As leituras a que me proponho a fazer partem de uma perspectiva, de alguma maneira, deslocalizada. Não se trata de uma análise, quadro a quadro, de imagens documentadas, escrevo sobre elas, mas não me enquadraria no campo de análise ou da crítica fílmica.

Tal como pensa Bachelard,¹³⁹ me afasto da ideia de um crítico que “julga” uma obra que não poderia fazer ou, mesmo, não gostaria de realizar. Penso e escrevo sobre imagens que atuam no presente, como agentes dele. E acredito, que tais imagens, traduzem espaços e pungem, de diferentes maneiras e graus, os muitos sujeitos e seus mundos, de onde elas proveem e, também, para onde são endereçadas.

¹³⁹ BACHELARD, 1978

INTERLÚDIO IV:

**PARA ALÉM DAS CISÕES INAUGURADAS PELO
PENSAMENTO MODERNO**

As ideias sobre mundo, natureza, cultura e sociedade, conformadas para além do pensamento moderno, são largamente incorporadas e estudadas no âmbito do campo de conhecimento antropológico contemporâneo.¹⁴⁰

Trabalhadas pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em diálogo com outros campos do conhecimento, como a filosofia e a política ambiental, tais ideias aparecem em suas obras, que tratam do pensamento ameríndio, em geral. Para o autor, as clássicas distinções entre natureza e cultura só poderiam ser usadas para entender as dinâmicas de cosmologias não-ocidentais passando por críticas etnológicas.¹⁴¹ Tais distinções, formadas pela tradição moderno-ocidental, precisariam, com o amadurecimento do saber, ser atualizadas mediante revisões conceituais a partir dos elementos que tangenciam suas criações e incorporações ao pensamento contemporâneo.

Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de “Natureza” e “Cultura”: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito,

¹⁴⁰ Os estudos abrangem também o pensamento sobre territórios de vida e cosmologias que os concebem. Como exemplo de formas diversas sobre como o espaço é concebido e vivido, Andrade (2010) apresenta as narrativas wätunnä, constituidoras da cosmologia dos Ye'kuana, grupo indígena que se divide em três comunidades às margens do rio Auaris e Uraricoera, a noroeste do estado de Roraima, na fronteira do Brasil com a Venezuela. Tais narrativas relatam as transformações espaciais a partir dos eventos entre lugares e as pessoas, que também se transformam pela agencialidade do lugar: “A noção de ‘lugar’, na concepção ye'kuana (e a noção de natureza, em última instância), afasta-se muito da concepção ocidental do termo, em que a paisagem aparece como entidade passiva, destituída de agencialidade, passível de ser manipulada, construída, moldada. Aqui, a paisagem, dotada de agência, ao mesmo tempo em que está sujeita a alterações, também opera transformações nos seres com os quais interage. Essas interações dão lugar a uma complexa relação que deixa suas marcas na dimensão invisível com a qual se entra em contato ao transitar por tais espaços. Se no passado os heróis de wätunnä alteraram a paisagem, também foram por ela modificados, transformados, moldados. Quando questionados sobre os motivos pelos quais os heróis trocam de nome em determinados pontos do território, os Ye'kuana diziam ‘porque agora ele é outro’”. (ANDRADE, 2010, p. 198).

¹⁴¹ VIVEIROS DE CASTRO, 2004.

animalidade e humanidade, e outros tantos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 226).

Assim, Viveiros de Castro sugere o termo “multinaturalismo” — que abriga traços de contraste do pensamento ameríndio —, em relação à perspectiva “multiculturalista” moderna. Se essa segunda concepção se apoia na ideia de uma unidade da natureza e na diversidade de culturas, a primeira suporia a unidade do espírito e a multiplicidade dos corpos: “A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular”.¹⁴² Assim, de modo a superar uma herança intelectual dicotômica seria necessário o esforço de perspectivar¹⁴³ tais contrastes, confrontando-os com as diferenciações orquestradas nas cosmologias ameríndias.

Assim, incorporar o pensamento de que o que alguns denominam de natureza pode ser cultura para outras sociedades, é fundamental no pensamento orientado pelo perspectivismo, ainda seguindo o pensamento de Viveiros de Castro. A flexão dos termos postos e seus desdobramentos nos campos de conhecimentos que se propõem a pensar a relação entre homem, natureza e sociedade encontra, no momento, a necessidade de se pensar a diversidade de mundos contida no Mundo: “Aquilo a que se chamava ‘cultura’ e cujo sujeito era ‘a Sociedade’ se dissolveu”.¹⁴⁴

Algumas criações podem ser concebidas como obras que unem espaço e vida, abarcando todos os seres que constituem seu *cosmo*. As formas como tais elaborações aparecem para nós, hoje, através de variadas formas, são feitas pelo contato interétnico e pelas formas de negociação de tais sociedades, de modo a assegurar a manutenção de seus espaços de vida.

Alguns povos, por sua organização cosmológica, se concebem como não apartados de seus ambientes e de todos os seres, humanos e não-humanos, que os habitam.¹⁴⁵ Eles deslocam, a partir de sua *práxis* de mundo, as

¹⁴² VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 226.

¹⁴³ Segundo o autor, o perspectivismo se refere a “[...] concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos — é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 227).

¹⁴⁴ CUNHA, 2009a, p. 102.

¹⁴⁵ Tal é o caso dos Maxacali, povo indígena habitante do nordeste mineiro. Seus textos são concebidos para além de uma simples descrição do espaço, mas como criações feitas a partir da coexistência dos seres, não hierárquica. “Penso que os indígenas estão em consonância com

referências convencionais que as sociedades ocidentais entendem como ambiente, natureza e humanidade, e as diversas interações existentes entre eles. Suas formas de pensar questionam a ideia de fidelidade em relação ao referente espacial somente considerado em sua dimensão abarcável pelos olhos e como resultado circunstancial da ação do homem sobre o meio; flexionam, em suma, sua relação com a ideia de visão, de olhar, de mundo, enfim.

Cultura é um conceito *comum*. Ele atravessa as tessituras de várias construções societárias. A palavra pode estar aqui, em uma fala cotidiana e, também, acolá, no discurso intelectual. Ela é compartilhada entre sujeitos e sociedades diversas. No entanto, o conceito parece se edificar a partir, essencialmente, de uma forma conflituosa, outrossim, partilhada¹⁴⁶. Partilhamos todos o sentimento de que a cultura é onipresente. Além disso, de que é necessária e precisa. No entanto, ela também pode ser a forma do aparte, dos diferentes em conflito.¹⁴⁷

A ideia de cultura foi, por algum tempo, entendida como contraponto a uma natureza já entendida, prescrita e domesticada. Tal concepção, popularmente engendrada, tem raízes modernas. No entanto foram muitas as suas releituras. A ambição de entendê-las por completo, a partir das múltiplas leituras e práticas, extrapola os objetivos desta tese. No entanto, nesse momento e para esse estudo, é possível a escolha de algumas de suas formas e concepções.

A concepção contemporânea de cultura é, obviamente, ampla. Foi muito frequente sua abordagem, sobretudo a partir da metade do século XX a partir dos movimentos sociais e intelectuais, assim como dos eventos conflituosos

o que nos propõe Maria Gabriela Llansol em relação à *autobiografia*. Eles, em suas *paisagens*, grafam o *logos* do lugar, o *vivo* de forma própria. Criam suas maneiras de ver e estar no mundo. Tudo que está ao redor pode se tornar parte da grafia e *figurar* na textualidade, assim plantas, animais, acidentes geográficos, espíritos, estão terminantemente compondo a *paisagem*" (FERREIRA, 2008, p. 57). Assim, o que marca a escrita da paisagem para os Maxacali é, tal como Llansol diz de sua escrita, uma não hierarquia entre os elementos humanos e não-humanos, ou "existentes não-reais", para a escritora tomada como referência para o trabalho de Ferreira junto ao povo Maxacali.

¹⁴⁶ Se pensarmos como Jacques Rancière sobre o tema da partilha, como uma forma feita, também, de divisões.

¹⁴⁷ "A segunda metade do século 20 viu a ascensão da ideia de a um duplo primeiro plano: aqueles dos programas de governo de algumas nações desenvolvidas (com a cultura já agora consideravelmente despida dos tons e do papel ideológicos que a haviam marcado na mesma função política a longo das primeiras quatro décadas desse mesmo século) e o da cena dos negócios, em vários desses mesmo países." (COELHO, Teixeira, 2008, p. 7).

entre Estados e/ou grupos identitários, ao longo do século passado. Foi o momento, também, em que a cultura nomeava e distinguia correntes de pensamento e expressão, atravessadas por outros processos [sociais, artísticos], como a *cultura capitalista* ou *cultura de massa*.

No âmbito antropológico, as leituras contemporâneas parecem abandonar o antigo dualismo entre cultura e natureza, em certo entendimento de que nossos conceitos não abrangem as produções de “outras culturas” [culturas não ocidentais]. Mesmo que se afastem das ideias de cultivo material ou de produção, ainda algumas abordagens seriam, com o tempo, revistas.

Muito se estuda sobre as repercussões das relações interétnicas — que ultrapassam a simplicidade da ideia de diálogo intercultural — e suas possíveis sofisticações [principalmente pelas maneiras com as quais o pensamento indígena pode reelaborar oposições tipicamente modernas]. O que despertaria o interesse de Manuela Carneira de Cunha sobre a cultura e a “cultura”¹⁴⁸ — ou seja, o que os povos indígenas estão chamando de cultura — seria justamente essa os efeitos de sua co-presença, principalmente pela perspectiva indígena.

¹⁴⁸ CUNHA, 2009b.

INTERESPAÇO: O TERRITÓRIO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM **URIHI** **HAROMATIPE**

Foi Omama que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes. Por isso, este novo céu é mais sólido do que o anterior, e não vai desmanchar com tanta facilidade. Nossos xamãs mais antigos sabem tudo isso. Sempre que o céu começa a tremer e ameaça arrebentar, enviam sem demora seus xapiri para reforçá-lo. Sem isso, o céu já teria desabado de novo há muito tempo!



ENCONTROS: TRADUÇÕES

Pensemos a cena de um filme documentário. Pode ser ela considerada através das ações dos sujeitos envolvidos — realizadores e filmados —, e pelas maneiras como interagem [como se estruturam seus diálogos]. Também ela pode, muitas vezes, se demorar tateando o ambiente que abriga a cena. São essas as considerações que levamos em conta, convencionalmente, quando nos colocamos a assistir a uma criação documental. No entanto, no momento em que começamos a assistir a *Urihi Haromatipe*¹⁴⁹ nos quedamos. Parece haver múltiplos elementos e dinâmicas a serem considerados.¹⁵⁰

Nas iniciais tomadas de *Urihi*, um avião pousa num campo rodeado da mata *Watoriki*.¹⁵¹ Seus tripulantes, vários indígenas xamãs, ali chegam vindos de outras aldeias amigas. Nos primeiros planos dados a ver, notamos que a recepção dos pajés parece ser, já, uma maneira de preparação para uma reunião que acontecerá.

Todos se nutrem do fermentado de mandioca, para o início do ritual: “A barriga dos catitus não é grande”, um indígena nos revela: é o momento prévio de uma cerimônia xamânica, em que farão descer os espíritos, os “cuidadores da floresta” se preparam.

Os momentos subsequentes nos revelam parte da tradição, a retirada e a preparação da *yakoana*, — substância extraída cuidadosamente da retirada e queimada das cascas da árvore *yokoanape* e transformada em pó para ser

¹⁴⁹ “*Urihi Haromatipê* – Curadores Da Terra-Floresta”, de Morzaniel Iramari. O filme, realizado entre os Yanomami, se construiu a partir de encontros entre xamãs na aldeia *Watoriki*, no estado brasileiro de Roraima.

¹⁵⁰ O filme pode ser acessado a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc>. Acesso: 11 de junho de 2023.

¹⁵¹ Grande parte dos estudos e das ideias presentes neste texto foram elaborados no ano de 2019, durante meus estudos e pesquisas de doutorado. Àquela altura, as leituras sobre o território Yanomami podiam ser realizadas, principalmente, pelas memórias dos indígenas e outros sujeitos que participaram do longo processo de sua homologação, realizada no início dos anos de 1990. Nos últimos anos, suas inserções em projetos ligados à algumas universidades públicas brasileiras, promoveram articulações diversas com grupos de pesquisa e pesquisadores parceiros, que possibilitaram produções fílmicas como as do filme *Urihi Haromatipe*. Até o ano de 2018, seus territórios pareciam vividos mediante as premissas legais asseguradas. Infelizmente, nos últimos anos, muitas foram as intrusões que violaram o território Yanomami, dilacerando parte de suas florestas, rios, corpos e espíritos. Ainda que o presente ensaio não trate desse tema diretamente, fica aqui registrada a profunda consternação que a ação de garimpeiros ilegais em terras indígenas provoca.

inalada pelos xamãs, — que são acompanhadas por uma narração que nos conduz e nos diz da importância da substância para o ritual que virá. *Yakoana* é o alimento dos *xapiri*, a voz *over* [um português pronunciado a partir de um falante de língua indígena] ensina, é através e por ela que os espíritos descem e os corpos podem cantar, dançar e praticar a cura: “Quando a terra fica estranha, eles ajeitam”.

Acompanhamos as cenas seguintes, que se detêm, demoradamente e com poucos cortes, nas várias danças dos xamãs participantes do encontro. A *duração*, essencial para a realização do ritual, ressona na constituição das cenas,¹⁵² formando uma temporalidade singular. Há um plano-sequência para cada xamã.

O espaço da cena é construído a partir da duração,¹⁵³ como um decurso da ordem do ritual, que precisa ser vivido por cada xamã. Também, em seu decorrer, de modo a abrigar o ritual e nos atingir, a imagem precisa *demorar*, para que a relação da imagem com o espectador produza uma transformação, como nos termos de Jean-Louis Comolli.¹⁵⁴

RESSONÂNCIAS DAS PALAVRAS AMERÍNDIAS

Considerado enquanto “forma que pensa”, conforme as ideias de André Brasil¹⁵⁵, que reflete sobre as maneiras pelas quais o cinema pode assumir aspectos de um modo xamânico de conhecimento e tradução,¹⁵⁶ *Urihi* é

¹⁵² Interpretada, na teoria do cinema, como uma tomada.

¹⁵³ Da seguinte maneira, Jean-Louis Comolli pensa a importância das imagens que duram, cada vez mais raras, mas essenciais para o filme documentário, o filme dos homens ordinários: “A duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre sujeito (espectador) e o outro filmado (o que é preciso fazê-lo sentir; o que deve produzir afeto, emoção).” (COMOLLI, 2007, p. 128).

¹⁵⁴ “Transformação, então, e, para começar, transformação do lugar que é atribuído, destinado ao espectador e que o desenrolar do filme (é isso o que podemos chamar ficção) tem como missão — a palavra não é dogmática — transformar, mexer, deslocar. Esta duração é o que falta. Não é tanto as imagens que faltam, mas as imagens que duram é que faltam” (COMOLLI, 2007, p. 128).

¹⁵⁵ BRASIL, 2016. Resguardando todas relações implicadas nesse cinema, dos processos de coautoria presentes em tais filmes, como pondera o autor.

¹⁵⁶ O sentido de tradução, aqui, liga-se à ideia desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha (2009a). Segundo a autora, o xamã é um tradutor no sentido de ter o poder de assumir o ponto de vista de outro: E é por isso que, por vocação, desses mundos disjuntos e alternativos, incomensuráveis de algum modo, ele é o geógrafo, o decifrador, o tradutor.” (CUNHA, 2009a, p.112-113).

concebido mediante o atravessamento de gestos cosmopolíticos, em sua tessitura, através da convergência entre os discursos interétnicos, os cantos xamânicos, as agências invisíveis e as palavras, inteligíveis ou não, que apontam para o alerta sobre os cuidados que devemos ter para com a terra-floresta e para as práticas xamânicas, que não podem ser dispersas:

O discurso político indígena das últimas décadas se funda em um duplo enraizamento simbólico: numa auto-objetivação através das categorias brancas da etnificação (“território”, “cultura”, “meio ambiente”). A partir do momento em que entram na arena política interétnica, os índios, não sem perplexidade, têm que se debater contra esse duplo imaginário da Natureza de seus interlocutores brancos. Para eles, não existe hoje discurso político realmente eficiente fora desse registro. Só nele podem rebater a negação produtivista de seus adversários e, ao mesmo tempo, se esforçar em traduzir sua própria alteridade nos termos do indigenismo ambientalista de seus defensores — ideologicamente simpático, embora culturalmente equivocado (ALBERT, 1995, p. 4).

Refletir acerca de “Curadores da floresta” envolve pensar em Davi Kopenawa e seu engajamento político, enquanto uma liderança indígena, assim como um importante xamã Yanomami. Implica, igualmente, uma aproximação, ainda que precária nesse momento, sobre a ideia de *Urihi*, compreendida como um espaço sócio-cosmológico¹⁵⁷ que ultrapassa, em larga medida, a concepção de *terra*, muitas vezes apresentada como sua tradução.

Na seminal obra “A queda do céu — Palavras de um xamã Yanomami”,¹⁵⁸ escrita conjuntamente por Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert, conhecemos o discurso localizado do xamã, que fala para um auditório amplo (todo o mundo branco, ocidental) a partir de seu papel de mediador, um tradutor de mundos em dois sentidos. Como um xamã Yanomami, um ser *transespecífico*, que administra as “perspectivas cruzadas”,¹⁵⁹ entre humanos e espíritos, e, igualmente, como um operador de passagem entre mundos, pela interlocução entre brancos e indígenas.

¹⁵⁷ Segundo as ideias apresentadas por Eduardo Viveiros de Castro (2004).

¹⁵⁸ KOPENAWA e ALBERT, 2016.

¹⁵⁹ VIVEIROS DE CASTRO, 2004.

Por Kopenawa, *Urihi* é apresentada já a partir de sua constituição enquanto entidade espacial que abriga seres de diversas naturezas, dentre eles os *xapiri*, os espíritos habitantes da floresta:

Os *xapiri* nunca se deslocam na floresta como nós. Descem até nós por caminhos resplandecentes, cobertos de penugem branca, tão fina quanto os fios das teias de aranha *ware koxiki* que flutuam no ar. Esses caminhos se ramificam para todos os lados, como os que saem de nossas casas. Sua rede cobre toda a nossa floresta. Eles se bifurcam, se cruzam e até se superpõem, para muito além dela, por toda a vasta terra a que chamamos *urihi a pree* ou *urihi a pata*, e que os brancos chamam de mundo inteiro (ALBERT e KOPENAWA, 2010, p. 115-116).

A concepção de mundo declarada por Kopenawa, assim como sua visão sobre a floresta e a condição humana, interpela todos os esforços de um “diálogo multicultural”¹⁶⁰ que se colocam na cena política-científica contemporânea. Sua concepção sobre mundo ressoa nas leituras cosmopolíticas dos processos políticos, territoriais e ambientais na atualidade. Parece ser, também, uma provocação à própria ideia convencional de ciência, à ideia de *mundo inteiro*, assim como esquadrihamentos do pensamento moderno, feito a partir de cisões.

A concepção da terra floresta de Kopenawa, incorpora uma *sociocosmologia* — na consideração da floresta como um espaço vivo e animado pela expressão de todos os seus seres, e seus habitantes, humanos, animais e espíritos, dotados de intencionalidade e agenciamento, respeitando suas perspectivas e sua morada — e prescinde de pensamentos dicotômicos modernos¹⁶¹.

¹⁶⁰ Boaventura de Sousa Santos, autor dessa expressão, é um dos questionadores das possibilidades e condições de tal “diálogo”, ao pensar as aberturas da monocultura do conhecimento científico moderno e seu necessário contato com saberes e culturas que foram silenciadas, que tiveram suas formas de ver e conhecer o mundo tornadas inauditas (SANTOS, 2000).

¹⁶¹ Tal pensamento antecipa essas lições que agora o ecologismo se debruça e, com dificuldades, tenta assimilar, como pensa Viveiros de Castro. Segundo o antropólogo, o ameríndio não pensa na natureza, pensa nas humanidades, nos seres, nas pessoas humanos (animais e humanos) como habitantes da floresta, coabitação em seu sentido mais profundo e por isso mais incompreensível ao olhar ocidental. A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. Primeiro eram todos humanos, depois vem o animismo de alguns. Ao contrário dos modernos, que partem de todos animais, e o humano se humanizando, diferenciando, se tornando soberano sobre os demais.

Singularmente, seu discurso se localiza e se compreende, estrategicamente, ao que parece, para além tanto de uma natureza transcendental, como de uma natureza reificada, um recurso natural. Todo um *cosmos* é considerado e o encontro desses universos, pensados em sua essencial coexistência e como garantia da existência do mundo.¹⁶²

Uma interessante leitura sobre o pensamento ameríndio é desenvolvida pelo antropólogo Renato Stutzman,¹⁶³ , que concebe o discurso político de Kopenawa, possibilitado por sua formação prática xamânica, também como uma espécie de profecia. A fala do xamã se organiza a partir de um ponto de vista, que está no cerne da cosmologia Yanomami, e que inclui *os outros pontos de vista*, ou seja, a dos outros seres da floresta dotados de uma imagem essencial (*tupë*), aos quais os xamãs, como mediadores de mundos, podem “fazer descer”.¹⁶⁴

Discurso cosmopolítico que é também discurso profético, leitura de acontecimentos históricos pelo viés da mitologia e da cosmologia. Discurso cosmopolítico que teria, por fim, caráter de diplomacia – isto é, constitui-se no trânsito entre mundos e no uso preciso e estratégico da linguagem (SZTUTMAN, 2013, p. 3-4).

A ideia de *diplomacia* levada ao campo antropológico, é inspirada nas ideias de Isabelle Stengers (2011), quando a filósofa desenvolve sua “proposição cosmopolítica”. Para ela, o diplomata é um mediador entre mundos não hierárquicos, que assume uma negociação a partir do que assume e considera acerca de outros saberes, diferente do papel assumido pelo *expert*,¹⁶⁵ dono da “voz competente” que se considera fonte de uma verdade garantida, unilateralmente produzida.

¹⁶² O pensamento perspectivista ameríndio, tal como apresentado por Viveiros de Castro (2004), entende os outros seres da floresta em sua condição humana, não como espécie, mas como sujeitos que fundam essa condição, seres dotados de subjetividade. A condição social de pessoa é considerada a partir do seu poder de ponto de vista. Tal concepção ultrapassada a visão moderna de humanidade/animalidade.

¹⁶³ SZTUTMAN, 2013.

¹⁶⁴ Bruce Albert (1995) anota que a importância de se proteger a floresta reside exatamente na consideração desses coabitantes da terra floresta, dos espíritos auxiliares que são os “[...] responsáveis pela ordem cosmológica dos fenômenos ecológicos meteorológicos (migração da caça, fertilidade de plantas silvestres, controle da chuva, alternância das estações...)”. (ALBERT, 1995, p. 10).

¹⁶⁵ SZTUTMAN, 2013.

Podemos fazer uma leitura de “A queda do céu” a partir da noção de cosmopolítica que Stengers¹⁶⁶ desenvolve, relacionando-a, principalmente, a uma *desaceleração* em relação à política convencional. A robustez da obra, em tamanho e densidade, assume e trabalha todos os acontecimentos narrados de forma equivalente. As palavras gravadas fazem *durar*, fazem sentir um saber, uma prática, *práxis* que, levou muitos anos para ser gestada, a partir do envolvimento de Bruce Albert e sua relação com Kopenawa. Desacelerar o tempo do discurso expressando-o por meio de uma linguagem em “peles de papel”, significa sustentar o jogo diplomático que estrutura uma negociação, frágil e temporária.

A narração sobre a origem da floresta, sobre a qual Kopenawa se debruça no início do livro, apresenta o mito da queda do céu — a partir dos primórdios de criação da floresta e de quando todos os seres partilhavam de uma condição humana —, se junta aos relatos dos recentes encontros com os brancos, atualizando o mito no contato com os brancos, com todo o estremecimento que essa aproximação significa para *urihi*.

Em texto publicado anteriormente ao livro, mas já tendo somado longos anos de convívio entre os Yanomami, — relação do qual se desdobraria uma especial amizade com Kopenawa —, Bruce Albert, apresenta a “crítica xamânica da economia política da natureza”. Ele concebe o papel tradutor de Kopenawa como fundante de um novo discurso político indígena e de novas negociações interétnicas. O trabalho do xamã, assim como sua abertura para um discurso ambientalista contemporâneo, encontra, estrategicamente, o outro lado, que deseja assimilar perspectivas diferentes sobre os povos da floresta.

A partir de sua vivência e leitura da cosmologia Yanomani, Bruce Albert pensa o posicionamento de Kopenawa, sobretudo a partir de alguns conceitos como *território*, *meio ambiente* e *ecologia*. Alheios ao pensamento não dual dos indígenas, tais ideias aparecem cada vez mais nas falas de lideranças indígenas. Elas apontam para a emergência de um novo discurso político indígena, de modo a assegurar a manutenção da demarcação e preservação de seus territórios. Partimos, assim, do discurso e da prática de Kopenawa, em direção ao encontro da cena de *Urihi*.

¹⁶⁶ STENGERS, 2011.

TERRITÓRIO EM CENA

O discurso do xamã parece estruturar a escritura de *Curadores da floresta*, levando à cena uma palavra que tateia um encontro, uma convergência. A apresentação do ritual e o entrecruzamento da narração que acompanha a cerimônia, deseja implicar a audiência. Se os espaços ocidentais e ameríndios não são, exatamente, comensuráveis, há de pensar em pontes, diálogos, negociações, que apontem para a manutenção dos mundos em contato. Tais possíveis *entres* se entevem em nova construção, o espaço da cena: instância conjuntiva, feito por relações. O *tecido territorial* da cena se constrói entre imagens e palavras.



FIGURA 8: Avião chega em Watoriki. *Frame* feito pela autora a partir de cópia digitalizada de *Urihi Haromatipe*.

A sobreposição das imagens dos xamãs em contato com os *xapiri* e a narração são colocadas em convergência por meio da imagem no entrelaçamento do discurso do Yanomami e do próprio filme em seu propósito, quando a sua chamada se endereça aos brancos, algo próprio de seu discurso como liderança ameríndia.

Os curadores da floresta são os seus protetores. O universo sociocósmico colocado em cena traz uma *perspectiva ecológica*¹⁶⁷ pensada a partir de toda a

¹⁶⁷ As maneiras através das quais os indígenas evocam ideias tão propriamente modernas-ocidentais, como meio ambiente, natureza, ecologia, planeta inteiro, aparece em alguns

preparação colocada em cena. Nesse movimento, ouvimos, em alguns momentos, a interpelação direta de uma voz, acompanhando as imagens do ritual xamânico, que sabemos ser provenientes das palavras de Kopenawa.



FIGURA 9: Encontro de xamãs. *Frame* feito pela autora a partir de cópia digitalizada de *Urihi Haromatipe*.

A partir do filme, o curador da floresta se dirige diretamente ao curador da cidade, em uma convocação, uma proposta cosmopolítica que coloca em suspense as diferenças conceituais acerca do mundo, de modo a garantir a sustentação dele, ao forjar uma forma de “encontro pragmático”.¹⁶⁸

Kopenawa, identificando a potência destrutiva e limitada do modo de olhar e viver a natureza da sociedade não indígena, a convida a se esclarecer, a superar suas “palavras de esquecimento”; para que a floresta continue, para que a morada dos espíritos, e de todos os humanos, se sustente: *para que o céu não desabe novamente*.

momentos deste ensaio. Também há inúmeros trabalhos etnográficos que estudam relações de tradução com enfoque na relação de gestão dos territórios e o intercâmbio de conceitos indígenas e não-indígenas. Estorniolo (2013), por exemplo, descreve o incremento de trocas entre o “conhecimento Baniwa” — embora, ressalta a autora, essa ideia não seja “[...] algo ainda sistematizado entre os indígenas e obedece a regimes de transmissão e propriedade específicos” — e os saberes do mundo não indígena, para a manutenção do território, localizado no noroeste da Amazônia, no alto e médio Içana.

¹⁶⁸ PINHEIROS DIAS e STENGERS, 2016.

Uma certa noção de “natureza traduzida” parece ser colocada em prática. A cena é, em parte, instituída a partir de discursos e agências que se constituem na transgressão da palavra inteligível ou do mero registro do local e do ritual que abriga. O processo de tradução no filme não se resume à tentativa de sua figuração da experiência. Ela tateia antes, um encontro, uma criação, busca por um entendimento comum, mesmo que provisório, mesmo que durante uma cena.

Como um olhar investido, a possível experiência política de assistir perpassa a tarefa do imaginar e da abertura ao atravessamento de alteridades; muitas delas intangíveis concretamente, e, portanto, não exacerbadas pela imagem visível.

A cena de *Urihi Haromatipe* se faz também, através de um *estrato de tempo* sentido em tomadas que *duram*, se demoram em cada ritual até que ele transforme os corpos filmados e, também, nos atinja, constituem um espaço temporal. Feito a partir de tais forças, o território da cena, prescindindo de coincidir ponto a ponto com o território filmado. Ele será, antes, uma nova criação: tecido territorial, nova escritura.

Esperamos, nós espectadores, que nossos corpos se transformem, percebam, que se localizem. Através da duração surge uma certa instância de encontros e traduções. O espaço de *Urihi* é como um imbricamento, pungido pelo fluxo do invisível que, incidindo em nosso visível imediato, não nos é dado a ver. Contudo, olhamos.

São essas imagens formadas por seres e corporeidades diferentes, imagens elaboradas por *outras* mãos, visões e corpos que emergem na cena. Aquilo que veem, não é apresentado a nossa visão, não cede ao ímpeto de uma visibilidade imediata para constituição da imagem. São imagens endereçadas a nosso olhar, às nossas outras sensibilidades e que prescindem de uma tradução automática para uma figuração. Tais imagens afagam e acionam outras sensações corporais, pelo que nos é invisibilizado. A frugalidade de movimentos, cortes, é substituída por longas tomadas, no investimento de uma cena econômica, mas potente.

Em algumas de suas falas dirigidas aos brancos — assumidos como parte da audiência do filme —, Kopenawa incorpora algumas de nossas abstrações

conceituais, quando faz menção à “Terra”, “planeta”. Sua “política do cosmos”¹⁶⁹ nos implica, nos interpela, e preenche o espaço do filme, compondo uma das experiências colocadas em cena. Tal política se presentifica em sua fala e potencializa um “mundo comum”, busca uma coincidência entre discursos, no acontecimento da cena.

Tal mundo, é formado, também, pelo o que se abre à percepção por dimensões não táteis da imagem, que não se traduzem em termos visuais. Assistimos ao transe dos xamãs, mas não nos é alcançável a visão dos *xapiri*. Esse gesto de recuada frente a uma necessidade tátil para a experiência do espectador é um posicionamento potente.

Na cena de *Urihi*, as agências invisíveis, as implicações do cosmos não são apresentadas como figuras assimiláveis. Os realizadores estão a construir um espaço de diálogo, prescindindo, no entanto, de uma tradução formal, figurativa, através de imagens excessivamente manipuladas.



FIGURA 10: Dança de um xamã. Frame feito pela autora a partir de cópia digitalizada de *Urihi Haromatipe*.

O espaço da cena de *Urihi Haromatipe* é performado através de palavras que de outros espaços veem, que se juntam em uma emergência discursiva atualizada. O espaço do filme, feito em cena, constrói uma espécie de novo território, preenchido por ações e palavras.

¹⁶⁹ Conforme a consideração de Viveiros de Castro (2004) sobre o pensamento ameríndio.

Eis a criação de um *interesespaço*, feito de corpos que preenchem a cena da diferença, com cantos, danças e gestos que nos fazem imaginar o que os anima. Ao se deixar pungir pelos fluxos invisíveis que incidem na imagem — que, na demora de planos de ampla duração, insistem em sua manifestação —, a cena forma um *espaço de olhar* diferenciado, feito das formas que vemos e das invisibilidades que olhamos.

INTERLÚDIO V: MATÉRIAS E FORMAS NARRATIVAS

Muitas vezes, as histórias que lemos ou ouvimos mobilizam diversos elementos e alguns personagens pitorescos, que perscrutam e constroem os cenários e cenas que atingem a nós, espectadores e ouvintes. A *história* — aquela, por vezes, nomeada de oficial, praticada como um campo disciplinar específico —, num caminho próximo, também constrói narrativas, e é atravessada por vozes diversas, pois feita por *memórias*.

As memórias se estruturam e se constituem, também, por linhas narrativas sobre o mundo, a partir de elementos comuns às anedotas, aos contos, enfim. Seu encontro com a imagem não é novo. Suas interpretações, tampouco.

No entanto, há sempre algo a se atentar quando uma imagem, que produzida em tempo e espaço específicos, aparece como possibilidade de leitura de dado momento de tempo e que requer alguns olhares que expandem metodologias restritas.¹⁷⁰

Frequentemente, as memórias coletivas foram elaboradas aos favores de *histórias oficiais*, estabelecidas a partir de discursos hegemônicos. No entanto, seu contragosto, comuns nas leituras no agora da contemporaneidade, os rumores, as rasuras da história e o *senso comum*, mesmo que difusos, também se estabeleceram e cunharam, de alguma maneira, o seu lugar nas memórias do mundo e seus sujeitos.

Por um longo tempo, fomos habituadas a ler e conceber *uma história*, supostamente isenta, e efetiva na apresentação de *fatos*. No entanto, também ela, a história oficial, se constrói por contravenções, a partir de perspectivas contra hegemônicas e coloniais, se consideramos *o lugar* de onde a entendemos e a reconstruímos.

¹⁷⁰ Lembramos, aqui, das palavras de Didi-Huberman em seu “Imagens apesar de tudo” (2012), sobre como alguns historiadores trataram da possibilidade de trabalhar com imagens e textos produzidos pelos detentos do campo de concentração de Auschwitz, formatando-as, no intuito de torna-las mais “visíveis”. O autor pondera que, para além de uma história que cobra pouco à imagem e a recorte, suprimindo parte de sua legibilidade, é preciso olhá-las a partir de suas rasuras, das lacunas que, no entanto, evidenciam a precariedade da possibilidade de sua realização.

Pelas imagens, que convencionalmente, foram concebidas como sua mera ilustração, a história pode ser, por novas linguagens, lida, mediante a novidade representada pelas categorias que até então, foram auxiliares. Aqui, lembramos das formas das paisagens e de suas leituras, que, a partir aberturas, podem *reapresentar* algumas histórias. A paisagem se converge, sempre, em imagem. O contrário, poderia ser?

Muitas vezes pensamos a imagem em sua tradução de dados momentos de tempo, assim como a paisagem, de acordo com algumas leituras. As formas, nesse movimento, são concebidas como prioridade nas interpretações possíveis. No entanto, podemos pensar, como Bachelard,¹⁷¹ nas matérias, que entrecortam e integram as experiências dos receptores, pelas imagens que nos chegam. Elas, em sua expressão visual ou escrita, atingem leitores e visualizadores; integram e substancializam seu olhar.

As paisagens são feitas a partir de recortes espaciais diversos e de suas representações, visuais, metafóricas, materiais. A paisagem é um corpo substancial, que se movimenta.

Diversas elaborações visuais contemporâneas remetem às paisagens a partir de suas inúmeras possíveis formatações. Abalam, de alguma maneira, o desenvolvimento “histórico” de gêneros de artes plásticas, extrapolam limites formais construídos a partir das ideias que as ligam, restritamente, aos cenários do mundo ocidental. Permitem, assim, algumas interposições. Poderia a paisagem, como uma grafia do espaço e da imagem, ser o fio condutor de histórias? Por meio dela, poderia a cena de um filme se estruturar?

Muitas imagens são olhadas e interpretadas a partir de elementos que nos aludem, principalmente, às suas formas. No entanto, no tatear de algumas imagens, encontramos a matéria, que, também, às substanciam, é parte delas, uma de suas dimensões. Eis o símbolo, a matéria, e a forma das águas que correm nas seguintes cenas.

¹⁷¹ BACHELARD, 1978.

***INTERESPAÇOS: PAISAGENS E
ENTREOLHARES EM O BOTÃO DE PÉROLA***

*Se a água tem memória, ela se lembrará
disso*



A HISTÓRIA, A IMAGEM

Nos primeiros momentos do documentário *O botão de pérola*¹⁷² somos apresentados a um cubo cristalino transparente e reluzente, que contrasta com um fundo escuro de estúdio. Percebemos, logo, uma arquitetura que estrutura a filmagem, na constituição de uma tomada inicial. No interior do cubo, manipulado gentilmente por uma mão anônima, vemos algumas solitárias gotas de água líquida, comprimidas entre arranjos moleculares sólidos, encadeamentos minerais que constituem a inteireza das camadas do fragmento de quartzo que é dado a ver. Eis a cena inicial do filme. Ela apresenta um elemento fundamental, a água. Será ela nosso guia pelos meandros da narrativa?

Pela narração em voz *over*¹⁷³ que acompanha tais imagens, sabemos: formado há três mil anos atrás, tal cristal foi encontrado no local mais árido da Terra, o deserto do Atacama, no Chile. É esse um local privilegiado para as visadas sobre os alhures universais e onde hoje estão instalados enormes satélites que perscrutam a presença de água em outros planetas, sistemas solares e nebulosas.

Nas seguintes imagens do filme, as águas da costa oeste sul-americana são capturadas e fluem *pacificamente*. Há, ainda, a voz que continua a ressoar e que acompanha as imagens. É uma narração — terna e reflexiva — que nos apresenta aos desaguares do mar e nos propõe à contemplação dos planos que captam a lenta fluidez de um gigante corpo d'água oceânico e os segredos, que, por ventura, guarda. A voz que nos conduz parece querer se abrir a uma partilha. Será a paisagem patagônica um abrigo para nosso olhar?

Integrando esses planos iniciais do filme, movimentos vacilantes e lentos das águas filmadas parecem estreitar laços cambiantes de uma história e querer formar ligações. Seriam talvez pontes a serem estreitadas, por meio da cena? O encontro da voz que nos vem com as capturas imagéticas apresentadas, possivelmente tateia a atualização de uma história. O movimento da imagem parece querer ligar os movimentos hídricos à história, de modo a revolvê-la e

¹⁷² O filme “O botão de peróla” pode ser assistido a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=zhksqh5P3xc>. Acesso: 11 de junho de 2023.

¹⁷³ Essa se caracteriza pela voz inserida na pós-produção das imagens, diferente da voz em *off*, aquela proferida por alguém que está presente no momento das filmagens, porém fora de campo, fora da vista do espectador.

reapresenta-la, perfazendo sua possível reelaboração, mediante a imagem. A voz em *over* continua a ressoar, refletindo sobre as matérias terrestre e cósmica: “A água é um órgão mediador entre as estrelas e nós”, ela nos diz.

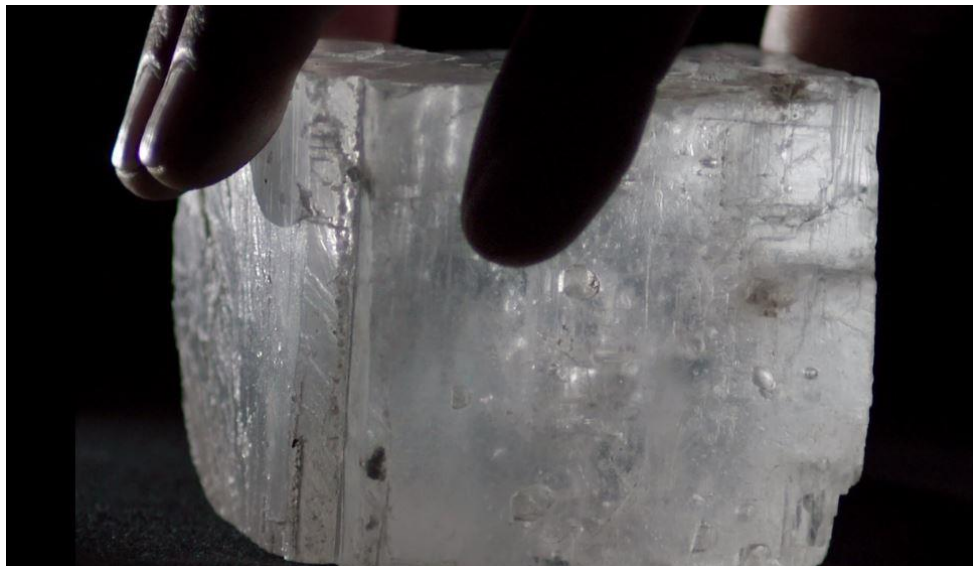


FIGURA 11: Cubo cristalino. *Frame* de cópia digitalizada de *O botão de pérola*, captado pela autora.

Partindo de elementos muitas vezes enquadrados no campo de uma “ciência natural”, como o oceano, o deserto e a cordilheira,¹⁷⁴ Patricio Guzmán constrói mais que fios narrativos historiográficos, mas tramas feitas de inúmeras linhas de força constituidoras da experiência chilena contemporânea, que dispersas, requerem um *certo olhar*.

A imagem do filme é um espaço feito em cena, um meio atravessado pela matéria filmada e pela história narrada. Outrossim, ela se constrói por uma perspectiva feita de perspectivas diversas consideradas, e, fundamentalmente, alinhada a uma crítica das reproduções desses espaços. Eis assim, um olhar.

Os espaços dados a ver no filme existem para o realizador. São expressões de um mundo visível que quer ser partilhado, mediante a imagem e a cena: formar olhares compartilhados, assim.

¹⁷⁴ Esses são os elementos centrais dos três filmes que constituem o mais recente conjunto de obras do cineasta chileno Patricio Guzmán. A trilogia de filmes tateia um encontro e o entendimento sobre uma história natural, a colonização e a mais recente ditadura militar no Chile, em direção a uma elaboração dessa longa memória. O cineasta filma, em 2010, *Nostalgia da luz*, seguindo por *O Botão de Pérola*, em 2015 e finalizando com *A Cordilheira dos Sonhos*, em 2019. Anteriormente, Guzmán, já havia se estabelecido como documentarista em seu país, tendo a maior parte de sua produção realizada em seu exílio entre a Espanha, Cuba e, sobretudo, na França, em decorrência do golpe militar no Chile.

As paisagens do mundo são por nós construídas. Elas nos atravessam, sempre, por sensações e percepções individuais. Há, no entanto, a possibilidade de uma partilha de um olhar em comum, coletivo. A relação entre a leitura de fatos, discursos, histórias, lugares e o aqui e agora do documentário, podem se reunir e se reorganizar, por entreolhares, através das cenas.

Parece haver um entreolhar em *O botão de pérola*. Uma voz que oscila entre o sussurro e a eloquência, endereça questões à história e reúne discursos de sujeitos e fatos que a indagam. Essa voz punge, também, o espectador e o implica na história.

Seria a memória inscrita na paisagem, ou antes, toda uma paisagem pensada sob a luz de uma certa história, e ainda, a partir de um certo olhar? As imagens aqui trazidas são elementos visuais, também táteis, quase manipuláveis, que se mostram a partir de sua materialidade. Parecem ser, além das formas que conhecemos e que conferimos às águas, maneiras de se aprofundar. Um mergulho, talvez.

Reconstruir uma história a partir de imagens parece requerer uma escrita fílmica próxima do ensaio¹⁷⁵. Obviamente, essa elaboração só poderia ser feita à revelia, como algo diferente do referendado como um certo “rigor” e de procedimentos próprios de uma pesquisa dita como científica. No entanto, uma densidade está sempre presente em elaborações ensaísticas, ao contrário que o senso comum científico pode fazer crer. Tampouco é banal reafirmar essa forma de expressão como uma maneira tão vigorosa como qualquer outra escrita pretende ser, ainda que não se estruture e se projete aos modelos de tais.

O botão de pérola se apresenta a partir de uma história que quer se reinterpretada e de espaços a serem repensados, mediante a costura mesma entre o que a visão abrange e o que memória recolhe. Na imagem, entre o mar e a cordilheira, há um espaço, que é apresentado em suas fisicalidades e

¹⁷⁵ Pensando a forma do ensaio, a partir de Adorno e seu encontro com a forma do documentário, sobretudo contemporaneamente, Arlindo Machado escreve: “Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa ‘axiomatização’ da linguagem.” (MACHADO, 2003, p. 02).

rasuras. Sua forma metaforicamente *insular* nos aparece como uma região construída e identificada entre o isolamento e a violência de sua ocupação.



FIGURA 12: A costa chilena. *Frame* de cópia digitalizada de *O Botão de pérola*, captado pela autora.

No seguir do filme, somos apresentados ao mapeamento da costa chilena. Feito por uma artista amiga do realizador, o recorte cartográfico evidencia a vasta região costeira do Chile. Ela nos aparece alheia, distante, mesmo abstrata. Se apresenta como o que é, um enorme recorte de mapa feito em encomenda. Ela aparece, também, estranhada ao próprio narrador, que, ainda, nos guia.

No entanto, sua locução procura uma aproximação, para ele e para nós, seus espectadores, como um exercício de reflexão sobre uma cartografia tradicional em direção a uma leitura um pouco mais aproximada, subvertendo escalas, na perscruta de olhares mais aproximados. Na narração continua, nos guia, de alguma maneira. Guzmán nos introduz aos pequenos detalhes de sua própria vida e de sua memória, que ressoam e que, não surpreendentemente, articulam partes insuspeitas da história.¹⁷⁶

¹⁷⁶ No decorrer do filme parece não haver um embate entre as *mise-en-scènes* do realizador e dos sujeitos filmados. Guzman institui uma cena, que feita de multiplicidades, se estabelece como um documentário histórico, mas distante do tipo assertivo.

No continuar do filme, nos achegamos. A cada cena há como uma reunião de sensores que perfazem a imagem, como a mão que tateia algo, os olhos que miram e a suave voz que nos ressoa. Presentificação de *detalhes*¹⁷⁷ e, mesmo, o que os excede.

A POTÊNCIA NARRATIVA DA ÁGUA

Água: vida. A relação parece inequívoca. Todas as vezes em que se conjectura sobre a existência de vida fora do planeta, há sempre a ponderação de que o fenômeno só pode ser possível pela presença dela, em qualquer estado. A água cobre a maior parte da Terra, compõe os oceanos, as geleiras, a atmosfera e, nas, entranhas do solo, dá coesão ao solo que, muitas vezes, se faz terra fecunda.

A imensidão das águas do oceano foi associada, na modernidade ocidental, à ideia de uma certa liberdade, pelo imaginário que a enormidade dos mares projetava a quem se encorajava a navegá-los. As primeiras incursões europeias em direção ao designado Novo Mundo se deram pelo mistério que as terras além-mar representavam. A “curiosidade” era, também, revestida de uma ideia, gestada por muito tempo no imaginário moderno, sobre a relação entre homem e natureza. Chegando ao que designaram de América, o mistério parecia continuar entre os europeus.

Os espaços ocupados por aqui projetaram alguns dos imaginários anteriores. O projeto de colonização, no entanto, provocou vários novos olhares, feitos de perspectivas diversas. Em processos de colonização são onipresentes as imposições de dinâmicas que de outro espaço e tempo veem. E essa imposição nunca acontece prescindindo da violência.

No espaço fílmico de *O botão de pérola*, o elemento da água toma contornos diversos. A água contorna e preenche todas as linhas narrativas do

¹⁷⁷ Cumpre dizer que o detalhe aqui, leva o sentido, mesmo que aberto a certa ambiguidade, em que é elucidado por Didi-Huberman (2013), acompanhando a questão sobre o significaria “ver em detalhe” em relação às imagens de pintura: O detalhe seria — com suas três operações: aproximação, divisão e soma — o fragmento enquanto investido de um ideal de saber e de totalidade. Esse ideal de saber é a descrição exaustiva. Ao contrário do fragmento que só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma ou memória perdida, o detalhe nesse sentido impõe o todo, sua presença legitimada, seu valor de resposta e de referência ou mesmo de hegemonia. ” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298).

documentário, e substancia suas imagens. A abundância de um oceano, a temeridade de tempestades, ou um filete de água que, bem devagar cresce, se segue ao lento gotejamento d'água que produz um quase imperceptível som; tais sensações coexistem passagens do filme.

A incessante passagem entre a delicadeza de uma diminuta gota e a enormidade de um mar, captado em um amplo quadro parece refletir às forças imaginantes de nossa mente, que Gaston Bachelard ¹⁷⁸ identifica a partir de uma duplicidade:

Umam encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. [...] As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. (BACHELARD, 2018, p. 1).

Ao se propor a estudar filosoficamente a criação poética, Bachelard debruça-se sobre as linhas imaginantes que acompanham a *imaginação formal* e *imaginação material*, ou melhor, do que confere vida. Dali se desdobra um estudo sobre o elemento da água, procurando profundidades, germinações em algumas obras, para além do “devir das superfícies” que algumas criações poéticas apresentam.¹⁷⁹

Não é difícil intuir a reciprocidade das duas forças imaginantes. Elas alimentam, mesmo, o incessante movimento entre a superfície e o interior. A forma guarda algo de sua germinação; a obra que se aprofunda na densidade da matéria, quer, também florescer, corresponder aos desígnios de uma imagem formal.¹⁸⁰ A forma da imagem apresenta a água. A água, como matéria, parece preencher a imagem, substanciá-la intenso processo de trocas entre superfícies e profundidades, leveza e densidade.

¹⁷⁸ Aqui, há a referência a essa potente ideia, ainda que pensada, inicialmente, uma poética desenvolvida a partir outras expressões estéticas. O estudo de Bachelard (2018) foi realizado no intuito de refletir filosoficamente sobre a criação poética traduzida pela literatura. No entanto, suas interpretações nos levam a pensar a imagem, em seu encontro com as palavras, na convergência de linguagens poéticas que podem se aproximar.

¹⁷⁹ [...] além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há [...] imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração (BACHELARD, 2018, p. 2).

¹⁸⁰ BACHELARD, 2018, p. 2.

Eis a potência imaginante da matéria. No entremeio do elemento fundamental, há a abundância de *formas*, a matéria floresce. Entre uma gota de água que cai e a robustez de um oceano, os signos visuais compõem a imagem. Nuvens, geleiras, granizo e blocos que flutuam no gélido mar, suas possibilidades de existências, suas fases, vemos. Também ouvimos, a matéria se completa na imagem a partir da sincronia do som captado: comunicação cinematográfica. É o farfalhar que acompanha o movimento das nuvens e o estalar da imensa escultura de gelo que nos aproxima da inóspita região.

O poder metafórico da água, sobre o qual discorre Gaston Bachelard (2018),¹⁸¹ aqui, pressupõe sua presença na cena. A comunicação fílmica, feita do conjunto entre imagem e sons, é uma maneira de tradução de espaços e memórias, outrossim, de olhares. Da cena, enfim. De plano a plano, continuamos a perscrutar a matéria, como expectadores de um filme que, por surpresa, se faz sensorial. Aqui, a reunião entre a matéria e a forma, parece ser fundamental.



FIGURA 13: Fotografia de nativos em uma canoa. *Frame* de cópia digitalizada de *O botão de pérola*, captado pela autora.

A água que banha a extensa costa do Chile forma a sua maior fronteira. Ao sul do continente sul-americano, milhares de ilhas salpicam na Patagônia

¹⁸¹ No decorrer de seu estudo, Bachelard (2018), nos elucida sobre as riquezas metafóricas sobre a qualidade de profundidade da água, trabalhadas pela literatura: “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da profundidade plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda.” (BACHELARD, 2018, p. 55).

ocidental. Os povos originários dali habitavam a intimidade da água “Todos caminhavam sobre o mar”. Dos cinco povos nativos, hoje, apenas 20 descendentes diretos coexistem na Patagônia chilena.

Nas cenas que se seguem no documentário, algumas fotografias documentais são apresentadas e ocupam a cena do filme.¹⁸² “Los fueguinos”, os nativos, aparecem nas fotos, são testemunhos de um projeto de dizimação, e ladeiam, imagem a imagem, os milenares artefatos perscrutados ali: vestígios materiais de momentos distantes, comprimidos e de existências descontinuadas no tempo e espaço.

Os sujeitos indígenas filmados, remanescentes dos “povos do Sul”, *lembram* da água. Eram povos navegantes, os primeiros. Pela água chegaram à hoje designada Patagônia¹⁸³ e através da água produziam suas vidas. Hoje, lidam com as verticalidades que os novos e as dinâmicas externas se lhes interpõem. Nas palavras recolhidas por meio de entrevistas, não há menção a algo próprio da água como um corpo *hídrico* funcional, de um *recurso* que a água poderia representar, quando mediada por meios industriais. Há, sim, memórias de vivências, todas elas sobre os escorregares das águas e das viagens através delas, dos viajam através delas, que flutuavam sobre as águas.

As multiplicidades pelas quais os espaços são vividos e produzidos por povos diversos, a partir de suas práticas espaciais, fazem emergir territórios, paisagens e lugares diversos e concebidos de formas diferenciadas em relação a uma natureza reduzida, sendo concebidos e expressos, para além de descrições e identificações fieis aos ambientes visualizados.

Entre a força poética de uma imagem e a sua potência enquanto testemunho — como um acontecimento visual, enfim —, há as formas dos registros, possibilidades de sua realização. São múltiplas as maneiras pelas quais os espaços podem ser expressos, por meio da imagem.

Na escrita documentária, muitas vezes, essas formas se misturam às práticas espaciais e de vida dos realizadores e sujeitos filmados. Há, também, as imagens de arquivo que, aqui, compõem a narrativa. Imagens de uma história

¹⁸² Várias dessas imagens são de autoria de Paz Errázuriz (Santiago, 1944), fotógrafa chilena conhecida por sua atuação desde a década de 1970 em seu país, registrando lugares e pessoas às margens da sociedade e, principalmente, reprimidas pelo regime autoritário.

¹⁸³ Nome cunhado a partir da visão dos colonizados, que em seu contato com os “povos do Sul”, os designaram como “patagones”, que a eles apareceriam como os dotados de pés gigantes.

violenta, interpretada a partir de palavras e de certas vozes, colocadas em curso pelos discursos diversos sobre os fatos, que se nos apresentam, principalmente, em sua visualidade aparente, mas que, sobretudo, nos aparecerem pela legibilidade que nosso olhar.

Essas são as imagens vemos no documentário de Guzmán. São elas, também, as maneiras de ver que se tornam, por suas diversas circunstâncias, emergenciais para o nosso hoje.¹⁸⁴ Resquícios de um projeto de apagamento. Eis algumas imagens, potencializadas pelas metáforas relacionadas às profundidades que a matéria da água continua a propagar. Um mergulho que leva um aprofundamento, uma submersão.

Há, no entanto, o poder do movimento contrário, as possíveis emersões. O que volta da água seria algo mais claro, nítido? Abandonaria sua opacidade à substância que o englobou? Passado pela matéria que o transformou, algo retorna e os regressos nos podem ser trazidos. Representificados, enfim.

Jimmy Button é um personagem que participou, inusitadamente, de um primeiro projeto de colonização na Patagônia. A força metafórica de sua história desvela a tênue relação entre a sutileza das trocas, supostamente recíprocas, entre os povos em contato e a violência da imposição de um mundo a outro. Jimmy Button não é europeu.

Habitante das águas do sul, ele embarca em um navio inglês que, no início do século XIX, havia deslizado por ali.¹⁸⁵ Faz a sua viagem a um outro mundo em troca de um botão¹⁸⁶ de pérola. É levado, pelas águas atlânticas, a uma

¹⁸⁴ Ainda que apareça como um exemplo distante de nossa contemporaneidade, a leitura de Didi-Huberman (2012) sobre o que ele designa de “quatro imagens arrancadas do inferno”, parece nos endereçar questões atemporais sobre como lidamos com os resquícios do tempo. O autor reflete sobre as imagens testemunhos de um campo de concentração, feitas em 1944. São quatro fotografias, imagens feitas pelos membros do *Soderkommando*, o comando especial, constituído pelos detidos de Auschwitz designados a realizar o extermínio de seus semelhantes, levar milhares de corpos às câmaras de gás e, posteriormente, para incineração. Uma queima de arquivo realizada pelos próximos a serem executados. Eram essas as últimas testemunhas, judeus que manipulavam a morte de judeus, em silêncio, sob o risco de levar um fim ainda mais dilacerante do que o que presenciavam. Diante de uma iminência de morte tão certa, — já que sua erradicação era de especial interesse para a SS — a resistência possível projetada por esse grupo só pôde se basear contra o projeto de tornar Auschwitz inimaginável. Ela torna-se, mesmo, o esforço para emitir alguns sinais ao exterior, endereçar signos a um futuro: dar a ver o que seria inimaginável. Sob o risco de suas palavras escritas soarem insensatas, incompreensíveis e, portanto, desacreditáveis, surge a possibilidade da fotografia: arrancar precariamente algumas imagens, alguns pedaços de película dos crematórios e endereçá-los a “a um mundo que os tinha como impossíveis”.

¹⁸⁵ O capitão FitzRoy, comandava a missão que mapeou a região e produziu inúmeras ilustrações dos indígenas.

¹⁸⁶ Em inglês “button”, o que explica o nome designado a ele.

viagem a milênios para além de seu tempo. Salta de um mundo ancestral em direção às franjas das revoluções industrial e urbana europeias. Sua história coincide com o início do fim dos povos da Patagônia. Os mapas ingleses abriram as portas dos mares do sul para os colonos. Os 150 anos seguintes seriam de turbulência e silenciamento. E o narrador nos lembra: “A revolução de Salvador Allende rompeu esse silêncio”.

ONDULAÇÕES

O *marulhar* da história agita as cenas que se seguem no documentário. Gaston Bachelard descreve como a matéria da água significaria uma destinação de morte na poesia e em algumas mitologias, o mergulho na matéria líquida seria como repouso final ou regresso ao elemento fundamental: sua destinação às ondas.¹⁸⁷ Ainda que seja a estética poeana¹⁸⁸ que mobiliza grande parte das forças imaginantes de Bachelard sobre as águas *profundas*, a ideia da água e sua associação ao fúnebre — a água como destino — ressoa nas leituras possíveis sobre as imagens que se seguem em *O botão de pérola*.

Ao princípio do segundo ato do filme, há um salto temporal importante. A partir desse momento, a narrativa começa escorre e se alastra por uma temporalidade mais próxima, a partir de movimentos políticos ocorridos na segunda metade do século XX. Uma viagem no tempo que a efemeridade da imagem proporciona, e que encontra uma ferida atemporal, um golpe de estado.¹⁸⁹ A ruptura institucional produziria novas formas de pensar e dar a ver a história e suas imagens possíveis. Na ilha antes utilizadas pelas missões católicas seriam construídos campo de detenção para ministros e simpatizantes do governo de Salvador Allende.

Pelas funestas práticas do governo militar chileno em relação aos cidadãos insurgentes. Vários outros corpos acabaram por outra destinação.

¹⁸⁷ “Por isso quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados às ondas.” (BACHELARD, 2018, p. 76).

¹⁸⁸ Bachelard faz atentas leituras sobre algumas histórias de Edgar Allan Poe, como *Al Aaraaf*, *Ilha da Fada* e *Histórias extraordinárias*. No livro, elas são referenciadas a partir das publicações francesas usadas por Bachelard (2018), somente com título, sem data de publicação. Aqui só houve a tradução dos títulos.

¹⁸⁹ Em 1973 Augusto Pinochet capitaneou um golpe de estado que instaurou uma ditadura que durou 16 anos no Chile.

Lançados ao mar, seus corpos submergiam nas águas do Pacífico. Entretanto, um desses corpos, ainda nos anos de chumbo, contornou o projeto de desaparecimento e foi devolvido às terras pela Corrente de Humboldt. “As pessoas começaram a suspeitar que o oceano era um cemitério”.¹⁹⁰

A “mulher da praia”, Marta Ugarte, nos mira. Surpreendentemente preservados, seus olhos parecem nos devolver um olhar, indagar nosso presente. Nos desconcerta, pois. O mirar arregalado de Marta evidencia a nossa própria história, uma história que permitiu que sua vida se encerrasse tão violentamente.

Acompanhamos, nas cenas seguintes, a reconstituição de como os corpos eram preparados para serem lançados ao mar, engolidos pelo oceano. Há pouco mais de 10 anos, começou-se a busca pelas reminiscências dos corpos destinados à água.

No continuar e, surpreendentemente, a história de Jimmy Button mais uma vez ressoaria em nosso presente. As imagens que o mundo não sabe imaginar, seriam, ainda que precariamente, trazidas à tona.¹⁹¹ Eis, novamente, um botão. Um simples botão de camisa, incrustado em uma das barras de ferro encontrada no fundo do mar. O último vestígio de uma pessoa que ali esteve. “Os dois botões contam a mesma história. Uma história de extermínio”.

Ainda a água. A matéria que engole, incorpora, transforma e separa-se das demais; A forma que evoca e leva o pensamento para além dos estratos superficiais de nossos espaços e de nossas histórias. É ela, com sua força ambivalente, que nos envolve num mergulho como possibilidade de olhares outros, através de paisagens-cenas.

A paisagem de *O botão de pérola* se desdobra nas imagens visuais e nas histórias que Guzmán reúne e, mesmo, fricciona, ao construir a cena do filme. A matéria e a forma da água, como elementos da paisagem, dão substância à cena. Não se trata somente de uma memória narrada, é a própria matéria que nos aparece, a nós espectadores, como um significante material essencial e, ainda, uma forma componente da imagem, que conduz a narrativa.

¹⁹⁰ Estima-se que cerca de 1200 corpos tenham sido lançados ao mar pelo governo ditatorial chileno.

¹⁹¹ São as *imagens apesar de tudo*, a que alude Didi-Huberman (2012). Também são essas as imagens feitas de palavras — que traduzem a violência exercida pelo regime contra os presos políticos, muitos deles detidos ilegalmente — e que são narradas por Guzmán.

As imagens do filme carregam uma certa história e a ela endereça questões, talvez intangíveis, provisoriamente. As perguntas constituem a cena do documentário, pelas imagens e suas narrações. Elas são miradas e ouvidas, e, de volta, endereçam um olhar. Uma outra história possível, que sendo olhada, também, interpela.

São cenas, ademais, hídricas, imagens que fazem coincidir as ondulações, nuances, entre o poder metafórico da matéria e a força simbólica da forma sua. Uma prática fílmica, feita pela constituição de um *espaço-paisagem-cena*, como um *entreolhar*. Uma prática de criação fílmica e espacial. Ademais, de uma prática, *apesar de tudo*.

NOTAS FINAIS

Ao fim de um longo percurso, um retrospecto: movimento essencial para possíveis futuros recomeços. Percorri alguns caminhos teóricos, tateei algumas práticas. Me coloquei a olhar.

Dentre o intenso fluxo das imagens contemporâneas, muitas delas efêmeras, escorregadiças, espetaculares, algumas emergiram, me apareceram, especialmente. Tais imagens se fixaram em meu coração, movimentaram meu espírito estudador. A possibilidade de conhecê-las, de pensá-las a partir de seu agenciamento de nosso presente, foi um privilégio.

Me recordo, no momento em que escrevo, de algumas palavras de Gaston Bachelard, em seu “A poética do espaço”.¹⁹² Ao refletir sobre o sujeito que lê (e aqui, interpreto como o sujeito que olha), ele lembra-nos que, em oposição ao mirar do crítico rígido — que julga obras, e delas se mantém afastado, delimitando seu espaço argumentativo e a severidade de sua análise — há a perspectiva do fenomenólogo. Mesmo que ele se referisse aos leitores de textos escritos, minha adesão à sua ideia não poderia ser maior. O sujeito do olhar a quem se refere Bachelard, é afeito às leituras felizes, aquelas que despertam um sentimento misto de orgulho e entusiasmo no leitor, que escavam de dentro dele seu recalcado desejo de ser, também, poeta. Afinal, “[...] todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito”.

Penso e escrevo sobre imagens que me pungiram e que, de certa forma, invejo. Imagens que tocam as águas correntes de minha memória e que agitam minhas prospectivas de mundo.

O impulso motivador desta tese prescindiu de uma intenção de realização de levantamentos e relatórios, pela busca de algum tipo de totalização [nunca completamente realizável, sabemos], acerca de imagens que podem expressar espaços. Antes, minha intuição nesta pesquisa, encontrou ressonâncias em uma especial leitura, na qual, de alguma forma, apoio minhas escolhas.

¹⁹² BACHELARD, 1978.

Ao revisitar “A câmara clara”, de Barthes, logo após a morte do autor, Italo Calvino¹⁹³ se lembraria da maneira como aquele pensava algumas obras do mundo, principalmente a partir de sua univocidade. A singularidade metodológica que marcou sua primeira impressão sobre o livro se reafirmou com a revisita à obra. O livro, dedicado às imagens fotográficas, não pretendia alcançar uma teoria da fotografia. Foi traçado, antes, como uma leitura sobre *algumas fotos*. A principal delas, um retrato da mãe de Barthes — e que o motivara a escrever o texto — seria, justamente, a única imagem não dada a ver aos leitores.

Por um caminho próximo, pensei, também, em *algumas imagens*. Através delas, entrevi espaços possíveis, ambiências de estudos, feitas de territórios praticados, de paisagens vislumbradas: interespaços compartilhados.

Lembro-me de conversas com Cássio Hissa, nas quais o seguinte pensamento sempre emergia: Como pensar o espaço e seus híbridos, a paisagem e o território, por exemplo, e propor *aberturas* para sua leitura, sem entender, também, a *natureza dos fechamentos*, que, quase, enclausuraram nosso olhar?

Repensar algumas concepções basilares [modernas] sobre natureza e cultura foi fundamental para os traçados desta tese. Tais construções remetem, sempre, às construções de mundo [de ideias, de práticas de mundo] e às maneiras como as quais se movimentam as sociedades. Olhei para as noções possíveis de natureza, a partir das muitas e múltiplas maneiras de vê-la, em nossa atualidade. Longe da ideia que perscruta um elo perdido entre nós e ela, olhar para a natureza, hoje, é ressignificá-la a partir do próprio movimento do mundo. Um olhar investido, que se afasta de uma leitura míope, é, sempre, cultivado pelos movimentos dos corpos em seus contatos com o mundo, vivido e manifestado por eles.

Também, entender nossa relação com paisagens, territórios — expressões de nossas experimentações e práticas espaciais, que animam e são animadas por nossas vidas e que abrigam nossas memórias — significou aqui, em considerar as cenas, sobretudo cenas documentárias, a partir de seus possíveis devires transformadores. Tateei imagens e espaços, em seus

¹⁹³ CALVINO, 2010.

essenciais movimentos híbridos, entre espaços-paisagem e espaços-territórios. Espaços em cenas possíveis.

Tais imagens são aquelas que *acontecem*, como pensa Didi-Huberman. Imagens que podem emergir por práticas e experiências que se convergem e produzem sua materialidade e de onde elas podem extrapolar, devolvendo ao mundo que as expressaram, suas possíveis reelaborações. Daí alguns espaços, animados em cenas; constituídos nas coincidências dos vários atravessamentos possíveis — entre formas e fluxos — do filme.

Como chão de mundo vivido e partilhado — feito por suas qualidades fisiológicas, também como forma que aparece e é captada pela física do olho e a técnica da câmera — e como instância de trânsitos entre sujeitos: o interespaço é uma renovação.

O espaço do filme como um *inter* aponta para uma possibilidade: espaço de abertura. Criar um *entre* através de um filme é uma prática que extrapola o documentar à maneira convencional, é mais do que descrever percursos. É compor complexidades e presentificar diferenças, mediante imagens intrincadas, atravessadas por discursos diversos, por vozes eloquentes e vozes ruídos. Tais imagens se fazem como espaços fronteirços, em vários níveis, entre personagens e realizadores e entre todos esses e os espectadores. São este, os interespaços em potência, os interespaços em cenas.

Instância de vida, o espaço é vivido e transformado. Suas percepções, leituras e, por conseqüente, suas manifestações, se dão por olhares múltiplos. São esses os nossos olhares, que podem ser múltiplos e muitos.

Se conhecer o mundo significou, por muito tempo, pensá-lo através de arbitrárias fragmentações, só podemos, hoje, acompanhar seu curso [e suas expressões] em suas inevitáveis transformações, feitas de movimentos ora conjuntivos, ora disjuntivos. O corpo do mundo em movimento é nosso corpo. O espaço somos nós.

REFERÊNCIAS

33. Direção: Kiko Goiffman. Brasil: 2003 (75 min.), son., colorido.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ALBERT, Bruce. *O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza*. Brasília, 1995.

Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/o-ouro-canibal-e-queda-do-ceu-uma-critica-xamanica-da-economia-politica-da>.

Acesso: 10/02/2023.

ANDRADE, Karenina Vieira. Construindo lugares, transformando pessoas. A dialética do espaço entre os Ye'kuana. In: FILHO, Wilson Trajano (Org.).

Lugares, pessoas e grupos: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional. Brasília: Universidade de Brasília Brasil, 2010.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

ARTHUS-BERTRAND, Yann. *Catálogo da exposição "A Terra vista do céu"*.

Belo Horizonte: Bonfilm, 2013.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Papirus Editora. Campinas, SP: 1993.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2001 (80 min.), son., colorido.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores). p. 181-354.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. — 3ª ed. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: *O ponto zero da fotografia* – Evgen Bavcar. Very Special Arts do Brasil. Rio de Janeiro, 2000.

BOTÃO de pérola, O. Direção: Patrizio Guzmán. Chile, França: 2015 (82 min.), son., preto e branco e colorido. Título original: *El botón de nácar*.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global. Esboço metodológico. *R. RA'E GA*, Curitiba, n.8, p. 141-152, 2004. Editora UFPR.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

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

BIEMANN, Ursula. Fronteiras transnacionais. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 01, página 18 - 22, 2010.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível. O cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, CEBRAP. São Paulo, v. 35.03, p. 125-146. Novembro, 2016.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984 (119 min.), son., preto e branco e colorido.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, nº 18, setembro de 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006, p. 319-338.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis/SC: Editora da UFSC, 1999.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. 127-138. In: *O Comum e a experiência da linguagem*. SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORDILHEIRA dos sonhos, A. Direção: Patricio Guzman. Chile, França: 2019 (84 min.), son., colorido. Título original: *La cordillera de los sueños*.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (Org.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1988. P. 84-122.

CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch, Edgard Morin. França: 1961 (85 min.), son., preto e branco. Título original: *Chronique d'un été*.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Xamanismo e tradução: pontos de vista sobre a Floresta Amazônica. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a. p. 101-113.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b. p. 311-373.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte das imagens*. Editora Vozes Ltda: Petrópolis, RJ, 1994.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 95-117, abr. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. Editora Brasiliense, São Paulo: 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 204-219.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002 (110 min.), son., colorido.

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Brasil: 2002 (117 min.), son., colorido.

ESTORNILO, Milena. Traduções baniwa da “natureza” e do “meio ambiente” em projetos de piscicultura e manejo da pesca. In: AMOROSO, Marta; SANTOS, Gilton Mendes dos. (Org.). *Paisagens ameríndias*. Lugares, circuitos e modos de vida na Amazônia. São Paulo: Terceiro nome, 2013. p. 143-167.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. *Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica*. Espaço & Geografia, Vol.15, Nº 2 (2012), 1-28.

FERREIRA, Rafael Otávio Fares. *Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*. Dissertação (mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. *Estudos Avançados*. 27 (79), 2013. p. 113-122.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GENTE luta mas come fruta, A. Direção: Piãko, Bebito/ Piãko, Isaac. Brasil: 2006 (39 min.), son., colorido.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *Geografia e Modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GUIMARÃES, César. O que um é uma comunidade de cinema. *Revista Eco Pós. Arte, Tecnologia E Mediação* | v. 18 | n. 1 | 2015.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Saberes ambientais – a prevalência da abertura. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa (Org.). *Saberes ambientais: Desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 47-63.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Cidade e ambiente: dicotomias e transversalidades. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa (Org.). *Saberes ambientais: Desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 259-28

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Org.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea*. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2009. P. 34-82.

ISTO não é um filme. Direção: Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi. Irã: 2011 (76 min), son., colorido. Título original: *In film nist*.

JANELA da alma. Direção: João Jardim, Walter Carvalho. Brasil: 2011 (73 min.), son., colorido.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007 (100 min.), son., colorido.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1969.

LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal lógica dialética*. Editora Civilização brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1975.

LEDGARD. J. M. *Submersão*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 375-388.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III U.F.R. Cinema e audiovisuel, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. *Revista Cinética*, 2015. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm. Acessado em 08 de junho de 2023.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LATOURE, Bruno. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade*. Tese de doutoramento em geografia. USP, 2002.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. *Paisagem, Imaginário e Espaço*. CORREA. Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em: 03/02/2023.

MARQUEZ, Renata. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens marginais*. Natal: EdUFRN, 2006, P.11-22.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Nova Vega: Lisboa, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. Nada tudo Qualquer coisa Ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (Org.). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

NANCY, Jean-Luc. Cosmos Basileus. *Revista Direito e Praxis*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 2016. p. 898- 915.

NANOOK, O esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, França: 1922 (79 min.), não sonoro, preto e branco, legendado. Título original: *Nanook of the north*.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NOITE e neblina. Direção: Alain Resnais. França: 1955 (32 min.), son. preto e branco e colorido. Título original: *Nuit et brouillard*.

NOSTALGIA da luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile: 2010 (90 min.), son. colorido. Título original: *Nostalgia de la luz*.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*. A arquitetura e os sentidos. Bookman: Porto Alegre, 2011.

PASOLINI, Piei Paolo. O cinema de poesia. In: *Empirismo hereje*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 137-152.

PERFORMING the border. Direção: Ursula Biemann. Alemanha/México: 1999 (43 min.), son., colorido. Publicado na plataforma Vimeo (2014). Disponível em: <https://vimeo.com/74185298>. Acesso: 01 de junho de 2023.

PESCADORES de Aran, Os. Direção: Robert Flaherty. Irlanda: 1934 (76 min.), não sonoro, preto e branco. Título original: *Man of Aran*.

PINHEIRO DIAS, Jamille et al. Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Stengers. In: *Revista de Antropologia*, n. 59, v. 2, 155-186, ago. 2016.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1984.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Estados Unidos: 1960 (60 min.), son., preto e branco. Título original: *Primary*.

PRISIONEIRO da grade de ferro (Autorretratos), O: Direção: Paulo Sacramento. Brasil: 2003 (123 min.), son., colorido.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 2008 [1976].

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de.

(Org.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RUA de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. Brasil: 2002 (75 min.), son., colorido.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática / Boaventura de Sousa Santos. V. 1. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula [org.]. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. Editora Hucited. São Paulo: 1997. 2ª edição.

SANTOS, Milton. *Território e sociedade: uma entrevista com Milton Santos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília, nº 2, ano 1, 2013. p. 7-27.

SEVCENKO, Nicolau. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista USP*, v. 30: 1998, p. 109 – 119.

SILVA, Rodrigo. A partilha do visível (pequeno excursão sobre a imagem). *Cadernos PAR* n.º 4 (Mar. 2011), p. 113-123.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Universidade da Beira Interior. Tradução: Artur Morão. Covilhã, 2009 [1913]. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf. Acesso: 11 de junho de 2023.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

STOICHITA, Victor. *L'Instauration du tableau*. Genève: Droz, 1999.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: Um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Sylvia Cauby [et. al.]. (Org.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 49-62.

SZTUTMAN, Renato. Cosmopolíticas transversais: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio. *Palestra no Museu Nacional*, em 29.11.2013.

TURRI, Eugênio. A paisagem como teatro. Do território do vivido ao território representado. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem*. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 167-184.

URIHI Haromatipe: Os curadores da terra-floresta. Direção: Morzaniel Iramari Yanomami. 2014 (60 min.), son., colorido.

VERDELHO, Telmo; SILVESTRE, João Paulo. *Lexicografia Bilingue*. A tradição dicionarística português –línguas modernas. Universidade de Aveiro: Aveiro, 2011.

XAPIRI. Direção: Leandro Lima, Bruce Albert, Gisela Motta, Stella Senra, Laymert Garcia dos Santos. Brasil: 2012 (54 min), son., colorido.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 14-25.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vidas e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta, 2016.