

Arte e paisagem: mover fronteiras, reencontrar a terra

Art and landscape: moving borders, rediscovering the earth

Arte y paisaje: mover fronteras, redescubrir la tierra

Karina Dias

Universidade de Brasília

E-mail: karinadias.net@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-6458>

Francis Wilker de Carvalho

Universidade Federal do Ceará

E-mail: franciswilker@ufc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9301-8821>

RESUMO:

Este artigo revisita a noção de paisagem sob diferentes perspectivas, motivado em mover fronteiras conceituais por vezes muito rígidas e excludentes. Nesse movimento, um horizonte nos aproxima de outras percepções que sinalizam ser a paisagem uma experiência sensível do espaço. Nesse desejo de expansão conceitual, o estudo procura tocar em cosmogonias ameríndias com base nos escritos dos autores indígenas Ailton Krenak e David Kopenawa. Por fim, a partir de dois projetos artísticos interessados no enlace com a paisagem urbana, a vídeo-projeção *Le petit pont*, de Karina Dias, e *BR-3*, espetáculo do Teatro da Vertigem, procura-se evidenciar como a arte contemporânea repensa a noção de paisagem num exercício de reencontrar a terra: olhar a árvore, olhar o rio, olhar o céu.

Palavras chave: *Paisagem. Terra. Cidade. Poéticas Contemporâneas. Cosmogonias ameríndias.*

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

ABSTRACT:

This article revisits the notion of landscape from different perspectives, motivated by moving conceptual boundaries that are sometimes very rigid and excluding. In this movement, a horizon brings us closer to other perceptions that signal that the landscape is a sensitive experience of space. In this desire for conceptual expansion, the study aims to touch on Amerindian cosmogonies based on the writings of indigenous authors Ailton Krenak and David Kopenawa. Finally, from two artistic projects interested in linking with the urban landscape, the video-projection *Le petit pont*, by Karina Dias, and *BR-3*, a show by Teatro da Vertigem, we pursue to show how contemporary art rethinks the notion of landscape in an exercise to rediscover the earth: looking at the tree, looking at the river, looking at the sky.

Keywords: *Landscape. Earth. City. Contemporary Poetics. Amerindian Cosmogonies.*

RESUMEN:

Este artículo revisa la noción de paisaje desde diferentes perspectivas, motivado por límites conceptuales en movimiento, a veces muy rígidos y excluyentes. En este movimiento, un horizonte nos acerca a otras percepciones que señalan que el paisaje es una experiencia sensible del espacio. En este afán de expansión conceptual, el estudio busca tocar las cosmogonías amerindias a partir de los escritos de los autores indígenas Ailton Krenak y David Kopenawa. Finalmente, a partir de dos proyectos artísticos interesados en la vinculación con el paisaje urbano, la videoproyección *Le petit pont*, de Karina Dias, y *BR-3*, un espectáculo del Teatro da Vertigem, buscamos mostrar cómo el arte contemporáneo replantea la noción de paisaje. en un ejercicio para redescubrir la tierra: mirar el árbol, mirar el río, mirar el cielo.

Palabras clave: *Paisaje. Tierra. Ciudad. Poética Contemporánea. Cosmogonías Amerindias.*

Paisagem, um ponto de vista

O que se produz entre o olhar e o espaço para que este possa ser percebido como paisagem?

Uma paisagem revelada pelo poder elementar dos olhos como um espaço designado, um espaço onde sua constituição não se separa do trabalho do corpo que o engendra e o inscreve. Para Guy Tortosa (1999) a noção de paisagem é bela porque exemplifica sem outro suporte que não o próprio corpo (olhar, andar, palavras...) o compartilhamento de um estado de alma, a comunhão de uma impressão: “[a] paisagem é um espaço mutante em fenômeno, um potencial que o olho e o espírito ativam para que sua existência tenha literalmente lugar” (TORTOSA, 1999, n.p.).

Entre tantos autores que discutem a noção de paisagem, pode-se citar Milton Santos (1999) que, em seu livro *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, afirma que, a rigor, a paisagem é apenas uma porção da configuração territorial possível de ser abarcada pela visão. Pode ser mencionado também o historiador Alain Corbin (2001), para quem a paisagem é uma certa leitura do espaço. A essas duas visões soma-se a contribuição do geógrafo Augustin Berque (1994), segundo o qual a paisagem articula o lado objetivo do mundo, isto é, os objetos concretos que existem ao redor de todos nós (pedras, montanha...), ao lado subjetivo singular e íntimo de cada observador.

Assim, a paisagem não é apenas o que nos é dado visualmente pelo mundo que nos cerca. De alguma maneira, ela se especifica pela subjetividade do observador, extrapolando o simples ponto de vista ótico. Por outro lado, ela não se reduz a ser o “espelho da alma”, “não é nem um sonho, nem uma alucinação; pois mesmo que aquilo que ela representa ou evoca possa ser imaginário, ela sempre exigirá um suporte objetivo” (BERQUE, 1994, p. 5).

O psicanalista e filósofo Gérard Wajcman (2004) sustenta que a *artialisação*¹ da natureza seria, antes de tudo, a visualização da natureza. Aquilo que nomeamos paisagem seria, em primeiro lugar, a entrada da natureza no visual, uma natureza que adquirira, desde então, um valor como visível, “é primeiro pelo olho que o mundo vai se modificar em sua natureza” (WAJCMAN, 2004, p. 236, tradução nossa).

Portanto, o olhar tem o poder de transformar a natureza em paisagem, sem, no entanto, nos fazer perder o prazer durante essa transformação. Nessa fruição do mundo, “falar de paisagem é implicar a possibilidade de gozar o mundo através dos olhos, olhando-o” (WAJCMAN, 2004, p. 237, tradução nossa). Em outras palavras, para o psicanalista, o nascimento da paisagem é a invenção da natureza como espetáculo.

Não se pode negligenciar que o nosso olhar segue modelos de visão e que, de acordo com essa abordagem culturalista, o reconhecimento de uma paisagem passa pela “invenção” e pelo compartilhamento de modelos coletivos de visão. A paisagem suporia um distanciamento e uma cultura da sensibilidade, uma re-cultura, como nos aponta Alain Roger (1997).

A partir dessa re-cultura, o autor constata que aqueles que naturalmente vivem mais perto de paisagens, como os camponeses ou fazendeiros, não as apreciam como tal. É como se a noção de paisagem escapasse a esses grupos sociais. Daí não somente ele, como outros teóricos, afirmarem que a paisagem, para existir de fato, necessita de uma aprendizagem cultural proveniente de uma sensibilidade que se cultiva. Estar perto ou em contato direto com ela não significa necessariamente percebê-la. Dizendo de outra forma: estar perto dela implica outro modo de percebê-la.

A paisagem, como escreve Augustin Berque (1994), não reside apenas no objeto e nem somente no sujeito, mas sim na interação complexa entre os dois. O geógrafo sustenta que a paisagem é *médiance*², é o sutil da relação indissolúvel que parte dos sujeitos em direção aos objetos, das sociedades aos espaços.

Berque (1994) ainda lembra que, apesar de comumente acreditarmos ser a noção de paisagem universal, na verdade, tanto sua concepção como sua exaltação estética são fenômenos muito particulares, de modo que muitas civilizações não os vivenciaram.³

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Partindo desse ponto, o geógrafo adota quatro critérios básicos para distinguir a cultura paisagística das demais:

1. o uso de um ou mais termos para dizer paisagem;
2. uma literatura (oral ou escrita) que descreva as paisagens ou sua beleza;
3. a existência de representações pictóricas de paisagem;
4. a construção de jardins para o lazer (jardins de passeio, descanso...).

Para o autor, o primeiro desses critérios é o que possui maior capacidade analítica de distinguir as sociedades como paisagísticas⁴, de sorte que ele efetivamente implica os outros três. De acordo com essa forma de pensar, numerosas culturas não apresentam ou não apresentaram algum dos quatro critérios descritos e somente duas, dentre todas as grandes civilizações da humanidade, apresentaram o conjunto dos quatro critérios: a China, a partir do século IV da nossa era, e a Europa, a partir do século XVI. No entanto, isso não significa que outras civilizações não estabeleceram interpretações sobre seu entorno.

É certo que o aparelho sensorial é fundamentalmente o mesmo para todos os seres humanos. Todos, de um modo geral, possuem a mesma capacidade de discriminar as “coisas” sensíveis do meio que as envolvem. Portanto, não é no nível fisiológico que se situa o problema da configuração das paisagens, mas sim no nível da interpretação que as diversas culturas fazem do ambiente à sua volta. É essa interpretação que pode ser modelada culturalmente e inscrita num contexto singular de certo modo de vida característico de determinada época.

As sociedades interpretam o meio a sua volta em função da disposição que fazem dele e, reciprocamente, essa disposição vem em função da interpretação que se tem do meio (BERQUE, 1994, p. 17, tradução nossa).

Acreditamos estar em contato direto com aquilo que se apresenta, lá, ingenuamente. Entretanto, deveríamos desconfiar dessa fábula e saber que um considerável trabalho está na origem dessa intuição instantânea (CAUQUELIN, 2000, tradução nossa).

Contudo, parece que a experiência da paisagem extrapola os critérios propostos pelo geógrafo. O antropólogo Philippe Descola⁵, ao estudar as culturas que não desenvolveram uma estética paisagística específica, sinaliza que, no entanto, elas possuem uma preocupação, uma inquietação, paisagística de fato. Seguindo esse caminho, podemos pensar, por exemplo, em algumas sociedades ameríndias.

Se observarmos como algumas dessas culturas ocupam o espaço, habitam-no e o representam por meio de seus mitos de criação, de sua relação com a natureza, de seus deslocamentos pelo território, de suas pinturas corporais⁶, torna-se difícil imaginar que não exista nelas uma atenção à paisagem envolvente. Uma paisagem vivida pelas relações estabelecidas com uma natureza que não é coisa ou objeto, mas parente. Para os Krenak⁷, por exemplo, o rio é um avô, a montanha, um ente, e aquilo que chamamos de paisagem é um justaposto de elementos: uma pedra, uma rocha, uma árvore. Uma natureza que não é especular nem tributária de um ponto de vista, mas de uma relação corporal, empírica e, por que não, fraternal. Nessas culturas, não se parte de um enquadramento específico para se ver, mas sim de uma relação com o espaço envolvente, com a pedra, com a montanha e com a floresta. Não há como não lembrar aqui de uma passagem do livro *La route bleue* de Kenneth White (2013), em que ele descreve uma conversa com um habitante das nações ameríndias do norte canadense. O autor o indaga sobre por que não há jardins nas casas e o habitante o responde: “para que jardins se temos a floresta?”. Por que delimitar um espaço para poder fruir a natureza quando já se tem a natureza?

Nós poderíamos imaginar que, por esses grupos ainda manterem um contato estreito com a natureza, essa inquietação paisagística, apontada por Descola, esteja presente por todo lado, já que há uma compreensão, por parte dos ameríndios, que eles são parte dela. Como nos indica Ritter (1997), sem essa separação, sem esse divórcio entre o homem e a natureza, a paisagem não existiria. Como, então, repensar a noção de paisagem não a partir do apartamento entre a humanidade e a natureza, mas a partir daquilo que nos conduz de volta a ela: olhar a árvore, olhar o rio, olhar o céu...?

Para Ritter (1997), a função estética própria à modernidade se construiu sob a perda da concepção dos gregos antigos de que a natureza era uma totalidade. No caso de alguns grupos indígenas, a relação com a natureza é distinta da moderna. Como extrair algo daquilo que também somos

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

parte? Como isolar as partes de um todo? Longe de idealizar esses modos de vida e sabendo de toda complexidade induzida pelas tumultuadas relações desses povos com as sociedades nacionais, é preciso constatar que eles ainda se encontram cercados por uma natureza que está longe de ser completamente domesticada. Uma natureza cuja filiação próxima dos indivíduos determina pontes que os ligam aos astros e aos diversos elementos de sua cosmovisão.⁸

Rilke (1942), em um texto intitulado “Sur le paysage”, esboça que a história da representação da paisagem se inicia na Antiguidade, momento em que ela passa a ser representada nos fragmentos de cenas da vida retratada em vasos ou mosaicos e não nas amplas pinturas.

O homem, mesmo existindo há milênios, ainda era muito novo para si mesmo, demasiadamente encantado por si mesmo, para dirigir seu olhar alhures e para longe de si. A paisagem era o caminho sobre o qual ele pisava, a pista sobre a qual ele corria, eram todos esses estádios e praças de jogos ou de dança onde aconteciam as jornadas gregas; eram os vales onde se reunia o exército, os portos de onde se partia para a aventura e aonde se retornava mais velho e cheio de lembranças inimagináveis [...] – era a paisagem onde se vivia (RILKE, 1942, p. 12-13, tradução nossa).

Rilke sugere assim que na Antiguidade grega a paisagem não era verdadeiramente considerada como um espaço longínquo e distinto, mas sim que tudo era transformado em paisagem. Essa noção de paisagem estaria em tudo e por todo lado, de modo que ela nos afasta da noção de paisagem como um enquadramento, um ponto de vista que isola ou divide um conjunto. Muito pelo contrário, aqui é como se os homens e seu meio ambiente⁹ formassem um todo, um conjunto animado e vivo.

Seguindo essa perspectiva, pode-se evocar a ligação do camponês com a noção de paisagem, apontada pelo antropólogo Tim Ingold (2015) ao discutir a origem da palavra *landscape* (paisagem), destacando que ela remonta ao início da Idade Média e “referia-se originalmente a uma área de terra ligada às práticas cotidianas e aos usos habituais de uma comunidade agrária [...] *Scape* [...] vem do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, significando moldar” (INGOLD, 2015, p. 193). O autor argumenta que a apropriação posterior da palavra *landscape* (paisagem) pela linguagem da representação pictórica teria gerado uma confusão no cerne de sua origem. Esse outro entendimento associou a paisagem ao olhar, ao ponto de vista, a uma perspectiva escópica. Ao que tudo

indica, isso teria ocorrido “por uma semelhança superficial entre *-scape* e escopo, que é, na verdade totalmente fortuita e não tem fundamento na etimologia” (INGOLD, 2015, p. 193). Assim, Ingold advoga em favor da compreensão de *scape* como moldar a terra.

Os modeladores medievais da terra não eram pintores, mas agricultores, cujo objetivo não era transformar o mundo material em aparência em vez de substância, e sim extrair o sustento da terra [...]. Este trabalho foi feito de perto, em um engajamento imediato, muscular e visceral com a madeira, a grama e o solo – o oposto mesmo da óptica distanciada, contemplativa e panorâmica que a palavra *landscape* (paisagem) evoca em muitas mentes hoje (INGOLD, 2015, p. 193-194).

O modo como Ingold recupera a historicidade etimológica da palavra *landscape* nos leva a pensar que aquele camponês pode ser lido, em alguma medida, como um sujeito que compõe com a materialidade concreta da terra uma relação que extrapola a contemplação, ao convocar um corpo que labora os campos e participa de certa escrita da terra. Um espaço que é então transformado pela atividade humana e pelo trabalho do corpo que inscreve o espaço no tempo vivido¹⁰.

Desse modo, a paisagem é construída pelo homem e pela cultura por meio da agricultura, como aponta Michel Collot (informação verbal)¹¹ ao lembrar que o termo paisagem surge do latim *pagina*, cujo um dos sentidos é “parcela de vinhedo cultivada”. Assim, a cultura do vinhedo é uma primeira escrita da palavra “paisagem”.

Buscando oferecer uma nova compreensão sobre o que ficou conhecido como paisagem, Ingold (2015) propõe a noção de mundo-tempo: “habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência” (INGOLD, 2015, p. 179-180). Sua acepção do termo “mundo-tempo” apresenta-se como contraponto a um recorte de mundo expresso na tradição pictórica. Por isso, Ingold (2015) advoga o mundo-tempo como uma alternativa à ideia de paisagem, justamente por nele estarem enfatizados a contemplação do céu, da ação e dos fluxos do tempo que nos banham de luz, da oscilação dos ventos, dos eventos meteorológicos etc. A partir dessa concepção, concebe-se um mundo que está em permanente devir e um céu como lugar de ações e transformações. “É nesta cúpula, onde o sol brilha, as tempestades se enfurecem e o vento sopra – e não [...] nas superfícies dos objetos sólidos e no chão sobre o qual repousam – que toda ação acontece” (INGOLD, 2015, p. 201).

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Se as reflexões de Ingold (2015) abordam o céu como presença fundamental para suas formulações conceituais, ao nos aproximarmos de algumas cosmogonias dos povos indígenas yanomami¹² podemos perceber como o céu ocupa lugar central em suas narrativas sobre a formação do mundo.

Quando, às vezes, o peito do céu emite ruídos ameaçadores, mulheres e crianças gemem e choram de medo. Não é sem motivo! Todos tememos ser esmagados pela queda do céu, como nossos ancestrais no primeiro tempo. [...] As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos. Por esse motivo chamamos a floresta *wãro patarima mosi*, o velho céu [...] (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.194-195, grifos do original).

Se o céu para Ingold está diretamente relacionado a nossa percepção do mundo como um constante devir, para os yanonamis o céu é a nossa própria condição de existência, por isso ele demanda cuidado para que não desabe novamente diante de tantas interferências do homem branco na natureza. Ao comentar sobre uma visita à cidade de Nova York, Kopenawa e Albert (2015, p. 432) descrevem um sonho apocalíptico, como se o fim de todos nós começasse pelo céu: “[...] Assim, certa noite, vi também o céu ser incendiado pelo calor da fumaça das fábricas. Os trovões, os seres raios e os fantasmas dos antigos mortos estavam cercados de chamas imensas. Depois, o céu começou a desmoronar sobre a terra com grande estrondo”. Esta é uma cosmogonia em que tudo está em relação, como unidos por um elo de fino equilíbrio em que terra e céu não parecem estar em polos opostos, mas sim em relação com o mundo do qual participam. Talvez, apesar de apresentarem perspectivas bastante distintas, ao aproximarmos Kopenawa e Ingold, podemos afirmar que estar vivo implica a condição de estarmos imersos como participantes dos mesmos fluxos, de modo que “somente por causa de sua imersão comum nos fluxos do meio que pessoas e paisagem podem se envolver” (INGOLD, 2015, p. 199).

Paisagem, uma questão

Uma ressalva crítica que é pertinente ao se considerar todas as acepções acerca da noção de paisagem aqui desenvolvidas diz respeito à centralidade dada a uma linhagem de pensamento de raiz europeia. Seria possível ampliarmos ainda mais a compreensão da paisagem a partir de uma escuta dos saberes dos povos ameríndios? São muitos os modos de habitar esta terra, de descrevê-

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

la, de imaginá-la e de traçar existências nela. Se poeticamente o homem habita esta terra, como escreveu o poeta Hölderlin (*apud* HEIDEGGER, 2008, p. 168), de que forma a experiência da paisagem sinaliza os confins de um mundo que só conhecemos de passagem pois estabelece outras alianças entre as coisas do mundo? Se a paisagem é uma composição de mundo, quantos são os seus desenhos, quantas são as espessuras dos espaços e lugares vividos? Quantas são as cosmogonias em que rios, plantas, animais e homens se avizinham e compartilham de uma existência?

O modo como habitamos a geografia do planeta e nela vivemos e produzimos impacta aquilo que entendemos como paisagem. Esse entendimento faz sentido especialmente quando consideramos a ideia de paisagem como vista privilegiada correspondente a um traço ideológico da modernidade que possibilitou às classes sociais aristocráticas e burguesas representar sua relação com a natureza. Essa perspectiva está diretamente vinculada ao surgimento e ao desenvolvimento do capitalismo, que fez do território mercadoria e espetáculo a ser contemplado, naturalizando as tensões e desigualdades sociais (BESSE, 2014).

A sociologia dos sentidos e a antropologia cultural contemporâneas acrescentaram três características suplementares a esta instituição capitalista que seria a cultura paisagística: é uma cultura que coloca o olho e a visão no centro do processo de percepção da paisagem, em detrimento dos outros sentidos; é uma cultura principalmente europeia, ocidental, branca, em detrimento de outros modelos culturais de relação com a paisagem; enfim, é uma cultura essencialmente masculina (BESSE, 2014, p. 106).

É preciso pensar-paisagem¹³ em um campo ampliado, para além de um ponto de vista hegemônico comum a determinado povo. Em outras palavras, é necessário buscar formas de experimentação e de organização sensível do espaço que nos conduzam a outras sociedades com pontos de vista diferentes, num exercício em que, ao expandir horizontes, tocamos em conceitos novos acerca da noção de paisagem. Aprender com aquilo que não é a paisagem como conhecemos e que poderia ser.

Talvez valesse a pena retomar os relatos do xamã e líder indígena Davi Kopenawa presentes no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015)¹⁴ para conhecer outras formas de nomeação e de encontro com os elementos naturais e culturais, uma geografia composta de outras percepções do meio em que vivemos tecida pelo (in)visível que nos cerca. Como nos lembra o próprio Kopenawa, “as palavras da gente da floresta são outras” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 198).

E que floresta é essa? Uma floresta que é bela não somente pelo seu aspecto físico e concreto, mas também pela invisibilidade que a abriga: “Nossa floresta é vasta e bela. Mas não o é à toa. É seu valor de fertilidade que a faz assim [...]. Na floresta, habitamos no lugar onde vive o pai da fertilidade *në rope*, o lugar de sua origem” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 208). Logo após qualificar o lugar que habita como belo, Kopenawa adverte que a beleza e a vastidão não são injustificadas, oferecendo uma explicação a isso: existiria uma dimensão mística no espaço de modo que aquela beleza vista exista porque o “pai da fertilidade” ali vive.

Em outro trecho, estão presentes em sua descrição outras sensações que vão além do aspecto visual e místico, como o tato e o olfato. Além disso, é dado a conhecer como percorrer o espaço afeta seu estado de alma:

A floresta é muito bonita de ver. É fresca e cheirosa. Quando andamos por ela para caçar ou viajar, sentimo-nos alegres, com o espírito calmo. Escutamos ao longe o chiado das cigarras, as lamúrias dos mutuns e jacamins e os gritos dos macacos-aranha nas árvores. Nossa preocupação é aquietada. Então nossos pensamentos podem seguir um ao outro sem se atrapalhar (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 437).

Diante desses dois excertos de suas narrativas, parece-nos muito excludente nos afastarmos desses modos, diferentes dos nossos, de relação com a natureza e, em alguma medida, de relação com a paisagem. Há nos seus comentários componentes dos elementos que constituem sua percepção do espaço que são: estéticos (“bonita de ver” – se ele diz do que vê, ele o diz a certa distância, por ser capaz de se distanciar, já que não está lá onde vê); místicos (como vimos anteriormente em relação ao “pai da fertilidade”); e descritivos (como o chiado das cigarras, as lamúrias dos mutuns, os gritos dos macacos). Nisso se evidencia um corpo polissensorial, que percebe o espaço em que está imerso como um espaço composto de cheiros, temperaturas, sons...

Examinando um pouco mais seu relato, nota-se uma dimensão de sua fala que remete ao campo da experiência paisagística. Quando comenta sobre suas andanças pela floresta, o xamã diz se sentir alegre, com o espírito calmo, “com os pensamentos sem se atrapalhar”. Estes são indícios de uma dimensão contemplativa em relação ao mundo que o circunda, tão característica da experiência paisagística de qualquer um de nós, homens e mulheres da cidade, que praticam modos de viver, habitar e produzir tão distintos dos povos originários. Distintas são as formas de contemplação. Talvez aqui a experiência da natureza se transforme em paisagem pelo relato ou a natureza seja percebida em paisagem: uma paisagem constituída de detalhes, um após o outro, um ao lado do outro, cambiantes e sempre fenomenais.

Entre as reflexões de David Kopenawa, foi de fundamental importância conhecer os seus relatos de viagem¹⁵ a outros países, como à França e aos Estados Unidos, oportunidades em que representou os povos da floresta, buscando chamar atenção para a defesa das causas indígenas no Brasil. Assim, deixando o ambiente da floresta ele conta suas impressões da visita a duas grandes cidades, uma delas, Paris:

[...] assim que pus os pés lá, ao descer do avião, me senti cambaleante. Apesar de o solo parecer firme, eu só conseguia andar de modo vacilante, como se avançasse num atoleiro que afundava sob cada um de meus passos. Parecia que eu estava de pé numa canoa no meio do rio! [...]. Deve ser estável para os que lá cresceram desde a infância, mas para a gente da floresta que faz descer espíritos *xapiri* de lá, parece balançar o tempo todo. Por sinal, foi certamente sua imagem trêmula que seus habitantes imitaram para fabricar os caminhos escorregadios em que se deslocam. Acima dela, o céu é baixo e sempre coberto de nuvens. A chuva e o frio parecem não terminar nunca [...]. Nessa cidade de Paris, multidões de carros e ônibus corriam o dia todo, fazendo um barulho ensurdecedor, apertados no meio das casas. A terra de lá é toda escavada de túneis sem fim, como se fossem de grandes minhocas. Longos trens de metal não paravam de andar por eles com grande estrondo, deslizando em barras de ferro há muito arrancadas das profundezas do chão. É também por isso que me parecia que o chão tremia o tempo todo, mesmo durante a noite. Para quem sempre dormiu no silêncio da floresta, essas vibrações são muito inquietantes. Os brancos parecem não percebê-las, porque estão acostumados a nunca deixar sua terra em paz. Mas eu não parava de pensar que ela devia virar outra por causa do barulho e da agitação que a maltratavam sem trégua (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 423).

Nessa descrição, podem-se identificar novos elementos para além dos já destacados no relato da floresta. Agora, emerge um apontamento de ordem mais social e cultural: “os brancos [...] estão acostumados a nunca deixar sua terra em paz”, “a maltratavam sem trégua”. Temos aqui uma

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

reflexão explícita da crítica ao modo como nossa sociedade se relaciona com a geografia do mundo no qual vivemos. É mais comum encontrarmos relatos descrevendo como os povos ameríndios são e lidam com a natureza, mas aqui há o seu reverso. Kopenawa nos conta como vê a nossa relação com o espaço e, ao mesmo tempo, como ele se sente nesse espaço, a rigor, do homem branco. Salta aos olhos ainda a aguçada e sensível percepção que o xamã tem do contato com o solo e de como é capaz de percebê-lo de outro modo.

Nós, homens e mulheres das cidades, nos movemos no solo terrestre sempre mediados por um calçado ou meios de transporte, que nos afastam de tocá-lo diretamente. A cidade, como escreve o artista Robert Smithson (2006, p. 184), dá a ilusão de que a terra não existe. Nas cidades, poderíamos completar, nos esquecemos de nossa condição terrestre. Poderíamos nos perguntar se andar descalço afeta nosso modo de ser e estar no mundo ou o ponto de vista que dele fazemos. Poderíamos nos indagar se uma sociedade que passa mais tempo sentada apresenta diferenças nos modos de conhecer em relação àquelas que caminham mais. Estas são questões que muito interessam ao antropólogo Tim Ingold (2015), que dedica um longo estudo em que reflete sobre a relação entre movimento e conhecimento.

[...] com a marcha adiante da civilização, o pé tem sido progressivamente retirado da esfera de atuação do intelecto, que tem regredido ao status de aparato meramente mecânico, e, além disso, que esse desenvolvimento é uma consequência – não a causa – do avanço técnico em calçados. Botas e sapatos, produtos da cada vez mais versátil mão humana, aprisionam o pé, constringindo a sua liberdade de movimento e embotando seu sentido tátil (INGOLD, 2015, p. 74).

O depoimento de Kopenawa nos remete à imagem de um sismógrafo que percebe qualquer vibração do solo. Possivelmente isso se dê porque seus pés ainda preservam uma função tátil de tocar o mundo a partir do encontro entre o solo e a sola dos pés do mesmo modo como nós tocamos as coisas com as mãos. Quem sabe não seja isto o que buscam atores, *performers* e artistas visuais que encontram no espaço urbano seu lugar de criação e ação, que tem a caminhada como princípio poético e que percebem corporalmente cada mínima vibração que se manifesta no espaço no qual atuam. Corpos sismógrafos, talvez como Kopenawa.

Olhar a cidade, ver a terra

O caminho reflexivo percorrido até aqui procurou dar relevo à cisão entre homem e natureza que reside no cerne do conceito de paisagem. Além disso, para tensionar esse entendimento, mobilizou-se outros pontos de vista para a relação sensível com o espaço, nos quais o homem e a natureza são elementos interligados em um mesmo tecido vivo e movente. As cosmogonias ameríndias que ainda sobrevivem – apesar de todo o genocídio indígena perpetrado pela empreitada colonialista e continuado pela sociedade branca contemporânea – nos dão conta de uma indagação paisagística em que homem e natureza não estão separados, inscrevendo, assim, em contraponto à cidade contemporânea, um habitar a Terra em que o humano e o mais-que-humano tecem o mundo. Por outro lado, é curioso notar, conforme sugere Rilke (1942), que mesmo no caso da herança ocidental branca, na Antiguidade grega, a paisagem era a própria vida na terra, não estava separada de homens e mulheres no seu corpo a corpo com cidades, rios, montanhas, chão e céu.

A continuidade de nossas reflexões nos leva a olhar para algumas produções artísticas contemporâneas em que a relação com a paisagem procura operar não pela via da cisão, mas, pelo contrário, agenciam um reencontro com as coisas do mundo, nos conduzindo, de diferentes maneiras, de volta à natureza para que passemos a nos reconhecer como parte dela. Um trecho do depoimento do xamã yanomami Davi Kopenawa pode ser usado com precisão para indicar o que parece ser um dos principais vetores que movimentam projetos artísticos interessados na paisagem. Ao comentar sobre suas impressões da cidade de Paris, ele afirma que os brancos parecem não perceber as vibrações inquietantes que provocam na terra. Podemos supor que, para ele, nós brancos estamos anestesiados diante de tudo que infligimos ao solo de nossas cidades, de forma que poderíamos pensar nos nossos corpos como sismógrafos insensíveis, enferrujados, inoperantes, incapazes de sentir os movimentos do chão. Acreditamos que muitas proposições das artes se interessam em mobilizar outras qualidades de percepção capaz de nos encaminhar de volta à percepção do espaço, de modo que a relação com a cidade não se cristalice mais como uma imagem saturada e que não continuemos incapazes de distinguir e nem de refletir sobre como habitamos e participamos da escrita da terra.

A pequena ponte

Filmado em 2004, *Le petit pont* (A pequena ponte) é uma vídeo-projeção com duração de três minutos que, silenciosamente, nos mostra, em um plano fixo, a imagem de um grande fluxo de água. Nada indica que estamos observando o rio Sena no coração da cidade de Paris. Em alguns momentos, vemos surgir na água a sombra de uma ponte com dois personagens que parecem olhar para a água (Fig. 1). Eles aparecem e desaparecem em função do movimento das nuvens no céu.

Aqui, tudo é passagem: o movimento da água, as alterações luminosas e a aparição de dois observadores. Nada se repete, tudo parece se modificar. Nada parece resistir nem a esse movimento que faz a água escoar, nem à sombra da cidade e, no entanto, o que vemos parece se prolongar ao infinito: o fluxo da água, o movimento das nuvens... O espectador é lançado em meio aos fenômenos naturais mais elementares e se vê no curso de uma correnteza intemporal.

Quando a sombra desaparece, levando embora os personagens que a contemplam, resta o inelutável curso do rio. O espaço se transforma, a luz muda e podemos observar o que agita a água: um tronco que passa, uma folha que cai... O rio, então, ecoa silenciosamente e se revela como a superfície da invisão¹⁶, em que o fluido nos conduz ao seu encontro. Por outro lado, a sombra que traz a ponte e os observadores nos lembra que a cidade está ali, colada, impregnada e imbuída pela presença do rio que a atravessa. Esse traçado é, a um só tempo, material e imaterial.



Fig. 1: Karina Dias, *Le petit pont* (A pequena ponte), vídeo-projeção, 3min, 2004. Fonte: Acervo da artista. Disponível em: www.karinadiaz.net. Acesso em: 19 jul. 2022.

O silêncio intensifica e prolonga o que vemos, subtraindo a concretude das imagens, retirando o seu peso, aliviando o torpor cotidiano para que, deslocadas de seu contexto, ressoem de maneira (in)comum. O silêncio intensifica, porque não distrai, nos força à contemplação e nos põe em escuta, ouvindo o curso inexorável da água e, quem sabe, o que dela reverbera. Ver a água, sonhar o rio.

Filmar o espaço da rotina, que acreditamos conhecer tão bem, é partir de um movimento do olhar que se configura como um atravessamento do mundo, nos revelando novas percepções espaciais. Nessas ocasiões, a paisagem se encontraria, a todo o momento, no limiar da visão, entre a possibilidade de ser ou não percebida, de passar do estado de não visão para a visão. Ela estaria lá, sempre na iminência de aparecer, à espera de que o observador ultrapasse os limites que parecem embaçá-la. Encontrar o rio. (Vi)ver a paisagem.

O volume inteiro do rio não é outro que o conjunto de todos os riachos, visíveis ou invisíveis, sucessivamente engolidos: ele é um riacho ampliado dezenas, centenas ou milhares de vezes e, no entanto, ele muda singularmente do aspecto do pequeno riacho que serpenteia os vales laterais (RECLUS, 2017, p. 205).

Que movimento é esse que se instala em nós, observadores do mundo, para que compreendamos que, naquele instante, estamos diante de uma paisagem? Para responder a essa pergunta, podemos evocar a maneira como vivemos o espaço e como nos relacionamos com ele ao criar os elos sensíveis que nos fazem ver, em meio ao excesso de apelos sensoriais, a singularidade de uma situação-em-paisagem.

Para compreender a experiência da paisagem no cotidiano, vale lembrar que estamos imersos em um espaço onde tudo ressoa e chama a ser visto, onde o excesso do que há para ser visto, ouvido e percebido entorpece os nossos sentidos. Somados a isso estão a rapidez e a urgência de nossos deslocamentos, sempre tributários de inúmeras finalidades práticas. Diante disso, o olhar contemporâneo aponta para algumas questões: como manter, na adversidade, o olhar atento e desperto para perceber a paisagem e aquilo que a anima? O que ainda pode nos interpelar para olhar o que nos circunda como paisagem? Que detalhe(s) seria(m) capaz(es) de armazenar o horizonte, de condensar o mundo, de sustentar a sua arquitetura?

Talvez devamos buscar justamente no excesso de apelos sensoriais as situações que revelarão novas relações entre o observador e seu espaço e que farão com que o tempo da rotina repentinamente cesse, oferecendo, enfim, paragem para a contemplação. “De que forma então, apontar o sopro que abala o espírito quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar...a narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende” (PEIXOTO, 1998, p. 31).

Portanto, conceber uma paisagem é vislumbrar uma nova configuração do espaço de sempre. Nesse contorno imprevisível e efêmero, reportamo-nos sem cessar a nossos mundos internos e ao que concretamente nos envolve. Anne Cauquelin nos lembra que “fabricamos a paisagem, usamos ferramentas, enquadrados, colocamos a distância, utilizamos todos os recursos da linguagem” (CAUQUELIN, 2000, tradução nossa)¹⁷. Na realidade, continua a autora, trata-se de aperfeiçoar a

conveniência de um modelo cultural com o conteúdo singular de uma percepção. Talvez seja urgente reencontrarmos enquadramentos oriundos de outras margens, de outras formas de viver e dizer o espaço. Reencontrar o sopro que anima a paisagem, estar sobre a terra e sob o céu.¹⁸

Experimentar a paisagem cotidiana é encontrar em permanência novos pontos de vista e de contato, novos elos que nos aproximam dos espaços de todos os dias. Seria, como escreve Proust, ter outros olhos para ver lá onde acreditamos ter tudo visto: “a única verdadeira viagem, o único banho de rejuvenescimento não seria dirigir-se a novas paisagens, mas ter outros olhos [...]” (PROUST, 1954, p. 258).

Gérard Wajcman sugere: a paisagem é o olho que avança, é o traçado do olho na espessura do mundo (WAJCMAN, 2004). Como, então, reconhecer as paisagens nesse caminho riscado, rasurado pelo olho? Nessa justa aliança que une o lado objetivo daquilo que vemos com o lado subjetivo, íntimo a cada um de nós, olhar o rio é encontrar o seu fluxo, escutar o seu movimento, encontrar a invisibilidade de um ponto de vista, acolher o espectador nessa confluência de horizontes, situando-o nas paisagens vividas. Essa sensação de pertencimento ao espaço dá margem para que nos lancemos em outras direções, vendo o que antes não víamos. Convertendo, quem sabe, a medida de um olhar em uma imensidão. Há aí fenomenologias, um apego ao terrestre e à beleza da terra (DEGUY, 2010) que nos faz habitá-la em poeta¹⁹. Nessa cosmografia, o poema é a experiência da distância; não uma distância que apenas separa, mas que nos permite reencontrar a proximidade (WHITE, 1987) e o extremamente próximo é um vasto mundo. A proximidade pode se transformar no longínquo que chama, no horizonte que incita o movimento, que aponta que todo lugar possui espessuras variáveis.

Dar espaço ao espaço, dar tempo para que o espaço apareça e revele outros elos, configurando novas alianças que nos trariam de volta aos lugares, porque deles nos afastamos. Ver o rio, sentir o seu movimento e compreender que a história de um rio é a história do infinito (RÉCLUS, 2017).

Nessa geopoética (WHITE, 1994) o espaço acolhe um pensamento viandante, atento aos detalhes que compõem o espaço percorrido, às fenomenologias que tomam o partido das coisas²⁰ que nos incitam a tecer novas coordenadas, inusitadas correlações, audaciosas geografias. Geografias que emergem porque encontramos outro ritmo do/no mundo, uma cadência que nos embala em seu

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

movimento, intensificando a nossa capacidade de acolher os espaços que nos circundam. Nessa justa aliança, que une o lado objetivo daquilo que vemos com o lado subjetivo, íntimo a cada um de nós, a paisagem é um como-ver-se²¹. Um ver de dentro que se desdobra no fora. Estar incluído e saber-se distância. Nesse movimento nem sempre dócil, o olho que olha é também o que sonha. Ser-rio²².

BR-3

Em 2006, o grupo paulistano Teatro da Vertigem estreou nas águas do rio Tietê o espetáculo *BR-3*, com direção de Antônio Araújo. O trabalho abarcava uma escala de 4,5 km de percurso por um rio poluído na cidade de São Paulo. O espetáculo agenciava um ato vivo em que *performers* e espectadores praticavam aquele espaço, uma encenação que se efetivava como um projeto efêmero, assemelhando-se às próprias águas do rio que, a cada segundo, já não são mais as mesmas. Para oferecer um ponto de vista do que implicava o encontro com a paisagem mobilizado por essa criação, apresentamos abaixo alguns trechos de um texto crítico sobre a obra, escrito pela pesquisadora e crítica teatral Mariangela Alves de Lima.

[...] Neste espetáculo, a experiência ficcional tem de conviver e igualar-se, na sensibilidade e na memória do espectador, à vivência espantosa de navegar sobre um rio que a modernidade transformou em esgoto. [...] Quem conseguir respirar os miasmas químicos e orgânicos exalados pela água, quem superar a visão estarecedora de uma massa compacta de plástico deslizando sobre a superfície da correnteza, quem suportar com estoicismo a visão dos barracos onde crescem brasileiros nutridos por essa atmosfera envenenada e fétida terá, por assim dizer, conquistado o direito de tramar o vivido e simbólico. [...] prodígios de logística necessários para fazer um espetáculo que acontece ao mesmo tempo em um barco e ao longo das duas margens do rio, o processo de criação recobre e incorpora todos os elementos visuais do entorno. São cenografias os elementos construídos nas margens como lugares definidos, mas são também parte da significação visual do trabalho as favelas próximas, os luminosos publicitários nos edifícios das avenidas marginais, os pilares das pontes e as massas de cimento retilíneas que delimitam o curso (LIMA, 2006, n.p.).

Seu testemunho da viagem nos conta de um rio absolutamente poluído, em que junto à correnteza desliza a massa de plástico e o odor do “rio esgoto”. Além disso, seu olhar mira o horizonte para nos descrever não só aquilo que se tornou rio, mas também o que o margeia, o seu entorno. São

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

favelas, letreiros luminosos, os pilares da ponte. Um retrato agudo da realidade desigual das grandes metrópoles brasileiras. Mais que os objetos que descreve, a força de sua narrativa está naquilo que essa composição revela da cidade como construção coletiva de uma sociedade.

Ao falar da escolha do rio Tietê para a realização do espetáculo *BR-3*, o encenador Antônio Araújo revela os sentidos simbólicos e éticos que aquela materialidade coloca em discussão. Fazendo uma alusão ao depoimento de Kopenawa, é como se o encenador nos quisesse fazer ver as vibrações atordoantes daquelas águas repletas de lixo.

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dessa cidade (ARAÚJO, 2006, p. 25).

Está na base do projeto poético da encenação de *BR-3* colocar espectadores face a face com a vida do rio Tietê e, mais precisamente, com a sua morte. Na cosmogonia do povo krenak, por exemplo, o rio Doce (Watu), presença constante nos escritos de Ailton Krenak, é tratado como um avô: “é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas” (KRENAK, 2019, p. 40). Notamos em sua cultura um modo de se relacionar com as coisas do mundo em que a vida atravessa tudo; montanhas, rios, nuvens são personalizados, dotados de afeto, valor e sabedoria como um familiar. “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (KRENAK, 2019, p. 49). A operação que o Teatro da Vertigem provoca ao encenar nas águas do rio evidencia como os seus sentidos foram sendo gradativamente apagados do convívio com os humanos e o seu destino entregue, por nós, ao lixo. Assim, vivenciar o espetáculo se mostra como oportunidade de estar com o rio, não de ouvir falar sobre ele pela TV ou pelo jornal, isto é, pela sua virtualidade.

A peça se configura também como a experiência de um encontro com o Tietê (Fig. 2). Um encontro prenhe de potência para afetar espectadores e artistas envolvidos, como demonstra o ator Sérgio Pardal, que, curiosamente, ao falar do rio também irá lhe atribuir aspectos humanos: “quanta dor ao nos depararmos com o rio morto ou, pelo menos, com o coração ou o pulmão canceroso desse herói agitado, longo e sufocado Tietê” (PARDAL, 2006, p. 81).



Fig. 2: Atores em cena de *BR-3* (2006). Fonte: Acervo Teatro da Vertigem. Disponível em: www.teatrodavertigem.com.br. Acesso em 19. jul. 2022.

O encontro com a paisagem é, assim, uma proposta de discussão sobre a própria cidade, sobre o modo como nos relacionamos com a geografia do planeta que habitamos, sobre nossas relações sociais e, por fim, sobre aquilo que nossa presença destrói. Poderíamos apontar ainda outras camadas de sentido agenciadas pelo espetáculo: aqueles atores e atrizes, ao se moverem pelas águas do rio, aludiam também à importância dada aos rios na região amazônica, vivenciados durante o processo de pesquisa, e à reflexão inicial que gerou o projeto, um olhar para a identidade brasileira como traços móveis e fluidos, em constante devir.

No encontro do encenador com o mundo a céu aberto podemos entrever a resposta da realidade geográfica a sua imaginação, uma espécie de experiência tátil e visual com as substâncias da Terra que se inscrevem nas suas operações construtivas, desenhando uma estética da água. As águas com as quais encena ganham uma dramaturgia própria a partir de seu projeto, de suas percepções, de seus pontos de vista em relação ao tema e das questões que o encenador gostaria de suscitar com o rio Tietê durante a experiência do espectador. Isto tudo se aproxima do que Dardel (2011) afirma sobre os sentidos possíveis de se atribuir ao espaço aquático, líquido:

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Torrente, riacho ou rio, ele coloca em movimento o espaço. O rio é uma substância que rasteja, que “serpenteia”. [...] Por sua mobilidade, pelo salto soletrado da corrente ou pelo movimento ritmado das vagas, as águas exercem sobre o homem uma atração que chega à fascinação. [...] o escoamento das águas correntes temporalizam o mundo e fazem aparecer o tempo como matéria da existência, enquanto a costa, a planície ou a montanha estabilizam o mundo e o eternizam (DARDEL, 2011, p. 20-22).

Como podemos ver nas imagens oferecidas por Dardel para falar do espaço líquido, os sentidos que a água, essa substância da Terra, passa a adquirir se ampliam, compondo uma matéria que “temporaliza o mundo”. De alguma maneira, o projeto de encenação, ao compor com o rio, mobiliza uma experiência primitiva com a geografia de um lugar, uma experiência que ultrapassa as questões estritamente endereçadas pelo encenador em relação aos temas de seu projeto. Estar com aquele rio ultrapassa os vetores temáticos iniciais, como a discussão sobre identidades. As leituras sociais e políticas da condição específica daquele rio e de seus processos de poluição e degradação também são um dos aspectos desse projeto. Numa outra instância, inspirada em Dardel, poderíamos pensar que essa encenação agencia também um encontro com essa poética da água: estar com o rio.

Não perder a vista

Pensar-paisagem (COLLOT, 2011) é estar com a paisagem, é viver a nossa condição terrestre. Se a paisagem é uma elaboração mental, ela também é a forma como vivemos e nos situamos no mundo. Desse encontro com as coisas do mundo, a paisagem é uma morada do íntimo que nos lança rumo ao que nos cerca. Se habitar é uma geografia (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 159), é preciso reencontrar seu relevo, o que talvez signifique reatar os laços com uma outra história, isto é, com a nossa história, com essa herança austral que por tantos séculos ficou inaudível. Reencontrar uma nova rosa dos ventos que nos leve à compreensão de que estamos com a natureza, com os animais, com os ventos, com os rios, com as árvores, com a cidade... essa com-posição passa pelo entendimento de que a paisagem não só é vista, ela também é vivida, atravessada, sentida, percorrida e sonhada, em suma, uma certa maneira de ver e de percorrer os espaços habitados. A paisagem é ponto de vista e ponto de contato; ela é uma experiência sensível do espaço.

Repensar a paisagem é relembrar que ela surge da relação da humanidade com a terra e da visualização da natureza. Uma natureza vista da janela de uma cidade. Como então ampliar a sua moldura? Repensar a paisagem é reatar laços muitas vezes esquecidos, é reencontrar novas alianças, é ampliar a vista. Michel Collot (1989) sugere que a paisagem é uma questão de horizonte e que as coisas se dão somente em um horizonte, isto é, apenas sob uma aparência e com uma configuração cambiantes, que diferem de um ponto de vista e de um momento a outro, segundo uma relação que vai do determinado ao indeterminado. O horizonte torna visível um mundo. Ampliar a noção de paisagem é redesenhar, então, o horizonte, ocupando outras margens para quem sabe, dali mover fronteiras. Se o horizonte torna visível, é preciso reencontrar antigas rotas que nos trarão de volta ao sul, ao sul da paisagem. Ver paisagem é habitar a paisagem, é deixar-se atravessar pelas coisas e pelo banal que nos olha.

Nas imagens e ações artísticas é preciso estar com a terra, com a paisagem. Como artistas visuais e da cena compreendemos a paisagem como morada e como medida de nossa existência terrestre. Esse (des)enraizamento solicita escuta e um olhar atento aos espaços circundantes. Ver a paisagem é estar com os lugares, é mover-se com a terra. Nessa relação entre o artista e o espaço, um mundo se desenha. A paisagem é, a um só tempo, a distância que nos separa do que vemos, sinalizando que estamos onde não estamos, e também o que nos instala no coração do presente (PEGUY, 2006), em meio ao qual absolutamente estamos. Pela distância chegar, pela paisagem lembrar que somos seres terrestres. Com a paisagem, reencontrar a terra.

Esta é uma maneira de estar no mundo, que começa com um corpo movendo-se no espaço (WHITE, 1994), numa relação precisa entre a experiência e as grandezas do mundo vivido. Nesse movimento, uma sensação de universo (WHITE, 1987) funda morada porque, em pleno deslocamento, somos, finalmente, seres situados, lá onde a queda do céu²³ parece inevitável, e “a terra é aquilo que podemos perder num instante” (DARDEL, 2011, p. 36)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. Entrevista com Antônio Araújo. In: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 19-29.
- BERQUE, Augustin (org.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel: Éditions du Champs Vallon, 1994.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- BERQUE, Augustin; CONAN, Michel; DONADIEU, Pierre; LASSUS, Bernard; ROGER, Alain. **Mouvance du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage**. Paris: Editions de La Villete, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **L'invention du paysage**. Paris: Quadriage: PUF, 2000.
- COLLOT, Michel. **La poesie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. **La pensée-paysage**. Arles: Actes Sud/ENSP, 2011.
- CONVERSA selvagem: Ailton Krenak e Marcelo Gleiser. [S. l.: s. n.], 2020. Publicado pelo canal SELVAGEM Ciclo de Estudos sobre a Vida. 1 vídeo (70 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAl7GDOefg>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- CORBIN, Alain. **L'homme dans le paysage**. Paris: Les Editions Textuel, 2001.
- DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser-crânio**: lugar, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- HEIDDEGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Krenak. **Povos Indígenas no Brasil**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>. Acesso em: 03 jul. 2021.
- KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LIMA, Mariangela Alves de. Teatro da Vertigem empreende viagem transformadora pelo Rio Tietê. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 abr. 2006. Caderno 2.
- MONTAIGNE, Michel de. Sur des vers de Virgile. **Essais**: livre III. [S.l.: s.n.], 1595 *apud* ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997
- PARDAL, Sérgio. Um projeto além do teatro. *In*: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 80-81.
- PEGUY, Charles. Nas dobras do mundo: paisagem e filosofia segundo Peguy. *In*: BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre paisagem e geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 98.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1998.
- PONGE, Francis. **Le parti pris des choses**. Paris: Poésie Gallimard, 1948.
- PROUST, Marcel. **La Prisonnière**. Paris: Gallimard, 1954 [1923].
- RECLUS, Élisée. **Histoire d'un ruisseau suivi de Histoire d'une montagne**. Paris: Flammarion, 2017.
- RILKE, Rainer Maria. Sur Le paysage (1902). *In*: RILKE, Rainer Maria. **Le paysage**. Tradução de Maurice Betz. Paris: Ed. Emile Paul Frères, 1942. p. 12-13.
- RITTER, Joachim. **Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne**. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente. *In*: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 182-197.
- TORTOSA, Guy. Pour un art in situ. *In*: CLEMENT, Gilles. **Les jardins planétaires**. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1999. n.p.
- WAJCMAN, Gérard. **Fenêtre chronique du regard et de l'intime**. Lagrasse: Editions Du Verdier, 2004.
- WHITE, Kenneth. **Le Plateau de l'Albatros**: introduction à la géopoétique. Paris: Grasset, 1994.
- WHITE, Kenneth. **La route bleue**. Marseille: Le Mot et le Reste, 2013.
- WHITE, Kenneth. **Le poète cosmographe**: Entretiens. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

NOTAS

1 Conforme o ensaio de Michel de Montaigne (1997, p. 16) « Sur des vers de Virgile », de 1595 onde aparece “*je naturaliserois l’art, autant comme ils artialisent la nature*”. Há aqui a ideia de uma natureza estetizada pelo olhar do artista.

2 Augustin Berque explica que essa noção é uma tradução de *fûdosei* criada por Watsuji em 1928: “Watsuji define a ‘*médiance*’ como o momento estruturante da existência humana. Momento que aqui significa uma potência de movimento, como em mecânica [...] a ‘*médiance*’ é assim uma disposição que possui o duplo sentido de disposição espacial e tendência temporal, [...] é o sentido do meio humano” (BERQUE; CONAN; DONADIEU; LASSUS; ROGER, 1999, p.72-73, tradução nossa).

3 Augustin Berque designou de protopaisagem “o denominador comum que, na apreciação que toda sociedade faz de seu ambiente, pode referir-se à visão, sem para tanto implicar uma estética paisagística” (BERQUE, 1994, p. 17, tradução nossa).

4 Sobre esse aspecto, autores como Alain Roger e Rafaelli Milani, entre outros, contestam o radicalismo de Berque, que recusa, ao propor esses critérios, considerar como sociedades paisagísticas as civilizações que não teriam os termos para dizer paisagem. Para Roger, a ausência do termo não implica na inexistência da coisa: “Sem dúvida a denominação é essencial; mas a sensibilidade, paisagística ou não, pode tomar outros caminhos, exprimir-se por meio de outros signos, visuais ou não, que requerem do intérprete uma escrupulosa atenção; nem suspeita, nem superstição com relação à linguagem” (ROGER, 1997, p. 57, tradução nossa).

5 A partir de notas tomadas no decorrer do seminário realizado por Philippe Descola intitulado *Une anthropologie du paysage est-elle possible?* Seminário realizado na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) em Paris no ano letivo de 2005/2006.

6 Por exemplo, os Caiapó, exímios na pintura corporal. Esse grupo se divide em vários subgrupos, como os Caiapó-Gorotire, Xicrin, Mekrãgnoti, Mentuktire ou Txcucarramães, Kuben-kra-keng, que vivem em territórios demarcados nos estados brasileiros do sul do Pará e do norte de Mato-Grosso.

7 Os Krenák ou Borun constituem-se nos últimos Botocudos do Leste, nome atribuído pelos portugueses no final do século XVIII aos grupos que usavam botoques auriculares e labiais. São conhecidos também por Aimorés, nominação dada pelos Tupí, e por Grén ou Krén, sua autodenominação. O nome Krenák é o do líder do grupo que comandou a cisão dos Gutkrák do rio Pancas, no Espírito Santo, no início do século XX. Localizavam-se, naquele momento, na margem esquerda do rio Doce, em Minas Gerais, entre as cidades de Resplendor e Conselheiro Pena, onde estão até hoje, numa reserva de quatro mil hectares criada pelo SPI, que ali concentrou, no fim da década de [19]20, outros grupos Botocudos do rio Doce: os Pojixá, Nakre-ehé, Miñajirum, Jiporók e Gutkrák, sendo este o grupo do qual os Krenák haviam se separado. Os Krenák pertencem ao grupo linguístico Macro-Jê, falando uma língua denominada Borun. Apenas as mulheres com mais de quarenta anos são bilíngues, enquanto os homens, jovens e crianças de ambos os sexos são falantes do português. Nos últimos três anos vêm envidando esforços para que as crianças voltem a falar o Borun (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2021). Ver, entre tantas conferências de Ailton Krenak, sua fala na série de encontros intitulada “Território Cultural” promovido pela SP Escola de Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLDUrAEkFEY>. Acesso em: 4 out. 2020.

8 Ver o encontro intitulado “Conversa Selvagem” que reuniu o físico e astrônomo Marcelo Gleiser e o pensador Ailton Krenak. Krenak narra seu interesse pelo trânsito entre o que denomina nós os terranos e o que está fora da terra. Ele nos conta a relação de parentesco entre os yanomamis, por exemplo, em que há entre eles um sobrinho do sol que, a um só tempo, é parente dos yanomamis e sobrinho do astro. Essa filiação pode ser a um astro ou a uma estrela. Esse parentesco não é no sentido simbólico, mas é real, esse sobrinho pode negociar com o sol os interesses da sua casa na terra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xAl7GDOefg>. Acesso em: 17 abr. 2020.

9 Alain Roger faz uma clara distinção entre paisagem e meio ambiente. Muitas vezes confundidos, esses conceitos nasceram a partir de diferentes ordens de valores. Estritamente falando, a paisagem não faz parte do meio ambiente. Esse último conceito é recente e de origem ecológica, justificável a partir de um tratamento científico. Já a paisagem é um conceito bem mais antigo, de origem artística e, portanto, passível de uma análise estética. Isso não significa, segundo Roger, que esses conceitos não possam ser articulados. Muito pelo contrário, o que o autor coloca é que essa articulação deve passar primeiramente pela sua distinção: a paisagem e meio ambiente possuem origens e histórias diferenciadas, o que lhes assegura autonomia (ROGER, 1997, p. 126).

NOTAS

10 Ao longo da história da Arte, são muitas as evocações dos campos laborados, por exemplo no afresco *As alegorias do bom governo* (1329), de Ambrosio Lorenzetti, em que se vê as relações entre o campo e a cidade como sendo os lugares do homem, mais especificamente do trabalho do homem.

11 Entrevista concedida por Michel Collot ao programa *Pas la peine de crier* da *Radio France Culture* intitulado *La pensée-paysage*. Transmitido em 15 abr. 2013.

12 Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km², situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco – Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Constituem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (Yanomae, Yanomami, Sanima e Ninam) (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2021).

13 Referência a Michel Collot, que discorre sobre o pensamento-paisagem em seu livro *La pensée-paysage* (2011).

14 A publicação é fruto de uma parceria entre ele e o etnólogo francês Bruce Albert.

15 Davi Kopenawa viajou para Inglaterra e Suécia em 1989. Depois, participou do Tribunal Permanente dos Povos, em Paris no ano de 1990 e Nova York em 1991.

16 A *invisão*, se nos detivermos nas duas acepções do prefixo -in, negação e inclusão, pode ser explorada como uma negação temporária da visão, isto é, como uma cegueira provisória. Por outro lado, temos a *invisão* como visão interna, como o espaço íntimo a cada observador. Para um aprofundamento desta noção, cf. Dias (2010).

17 Trecho retirado da contracapa do livro.

18 Pensamos aqui no Yi da paisagem. A noção de paisagem tem uma longa história na China e, posteriormente, em toda a Ásia Oriental, nas quais a paisagem sempre significou mais do que o aspecto externo do meio ambiente. Zong Bing (375-443) em *A introdução à pintura de paisagem* já afirmava que o pintor, para perceber a essência da paisagem, deveria saber ir além da forma exterior. Era preciso, antes de tudo, sentir a “intenção da paisagem – o yi da paisagem (BERQUE, 1994, p. 19-20).

19 Segundo Martin Heidegger (2008) no texto “...poeticamente o homem habita...”, é a poesia quem traz o homem para a terra, e o faz estar em comunhão com ela, como condição e consequência de um habitar.

20 Em referência à Francis Ponge e a sua obra *Le parti pris des choses* (1948).

21 *Como-ver-se* é o título de um vídeo-objeto, realizado em 2010, de autoria de Karina Dias. Disponível em: <http://www.karinadias.net/02-09-como-ver-se/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

22 Em referência ao título de um dos capítulos do livro *Ser-crânio: lugar, pensamento, escultura* de Georges Didi-Huberman (2009).

23 Em referência ao título do livro David Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.