



“Atenciosamente,”:
A Paisagem Rural como
temática de produção
artística contemporânea

Claudete Luginieski

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

CLAUDETE LUGINIESKI

“ATENCIOSAMENTE, ”: A PAISAGEM RURAL COMO TEMÁTICA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação do curso de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Processos Criativos Contemporâneos, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Dr. Renato Torres

CURITIBA - PR

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Luginieski, Claudete

"Atenciosamente," : A paisagem rural como
temática de produção artística contemporânea /
Claudete Luginieski. -- Curitiba-PR, 2026.
162 f. : il.

Orientador: Renato Torres.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual
do Paraná, 2026.

1. pintura. 2. paisagem. 3. rural. 4.
pensamentopaisagem. 5. topofilia. I - Torres, Renato
(orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Claudete Luginieski

“ATENCIOSAMENTE,”: A PAISAGEM RURAL COMO TEMÁTICA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 08 de julho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Torres

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Tais Cabral Monteiro

Membro Interno | UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO– UFES

Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey

Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026



dedico a eles, mama e tata.

“Hay un tiempo para vivir y un tiempo para morir.
Entre ambos hay tiempo para recordar”
Isabel Allende

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de pesquisa a produção e análise de um conjunto de trabalhos artísticos desenvolvidos a partir do diálogo com o conceito de paisagem rural na arte contemporânea. Essa investigação ocorre através das linguagens da pintura e do desenho, sendo motivada por uma topofilia, entre os anos 2024 e 2026, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná (PPGAV - UNESPAR).

A *pesquisa em arte* em questão possui uma metodologia que pode ser análoga ao saber-fazer rural. Identificam-se a importância da prática de experimentações no processo criativo, a leitura de imagem de modo atencioso e a consciência de autonomia, seja da paisagem rural, seja do fazer artístico. A produção dos trabalhos passa por uma série de traduções. Iniciando por experiências, memórias e registros fotográficos, essas imagens são traduzidas em pensamentos visuais, em cadernos chamados de laboratórios poético-visual, até que se desenvolvem na apresentação final dos trabalhos.

Para as produções, utiliza-se, preferencialmente, de materiais naturais, como pigmentos terrosos e papéis artesanais. Há uma série de interlocuções com produções de outros artistas, como Claudia Hamerski, Brígida Baltar e Fábio Baroli. Para o aporte teórico, discutem-se os conceitos de paisagem e de rural através dos escritos de Anne Cauquelin, Alain Roger, Javier Maderuelo, Jean-Marc Besse, Augustin Berque, Gonçalo Ribeiro Telles e Paul Claval.

Por fim, há a busca pela compreensão da dimensão política em trabalhos que utilizam o gênero da paisagem. Questiona-se de que forma os trabalhos são capazes de ativar a sensibilidade para com questões do contexto político-econômico-social vigente, como os processos de formação, transformação e concepção da paisagem rural, principalmente no cenário atual de predominância do agronegócio, da industrialização das áreas e da devastação dos recursos naturais.

Palavras-chave: pintura; paisagem; rural; pensamento-paisagem; topofilia.

ABSTRACT

The central theme of this dissertation is the artistic production of a few artworks developed from the interlocution with the concept of rural landscape in the contemporary visual arts field. The investigation is explored through the languages of painting and drawing, both motivated by a sense of *topophilia*; it happens between 2024 and 2026 during the Post Graduate Program in Visual Arts at the State University of Paraná (PPGAV – UNESPAR).

The artistic research adopts a methodology that can be compared to the rural know-how. It emphasizes the importance of experimental practice in the creative process, the attentive workflow of image reading, and the awareness of autonomy, whether of the rural landscape or of the artistic practice itself. The creation of the works involves a series of translations: beginning with experiences, memories, and photographic records, these images are translated into visual thoughts in visual journals, until they develop into the final presentation of the works.

For the production process, organic and handcrafted materials are preferably used, such as earthy pigments and

handmade papers. The work draws on a set of dialogues with other artistic practices, including Claudia Hamerski, Brígida Baltar, and Fábio Baroli. The theoretical framework discusses the concepts of landscape and rurality through the writings of Anne Cauquelin, Alain Roger, Javier Maderuelo, Jean-Marc Besse, Augustin Berque, Gonçalo Ribeiro Telles, and Paul Claval.

Finally, the research seeks to understand the political dimension of works that employ the landscape genre. Regarding the current production, it questions how the artworks are capable of activating sensitivity towards issues in the current political, economic, and social context, such as the processes of formation and transformation of the concept of rural landscape, particularly in the present scenario marked by the predominance of agribusiness, the industrialization of rural areas, and the devastation of natural resources.

Keywords: painting; landscape; rural;landscaping thought; topophilia.

Lista de figuras

FIGURA 1 Estudos de formas a partir de folhas, 2022.....	27	de julho a 17 de setembro de 2023 - Sesc Paço da Liberdade, Curitiba - PR.....	38
FIGURA 2 Estudo de paisagem em caderno A5, 2021.....	27	FIGURA 10 Anselm Kiefer From Hearts and Brains the Stalks of Night Are Sprouting, 2019 - 20 Emulsão, tinta a óleo, acrílica, goma-laca, palha, folha de ouro, madeira e metal sobre tela, 470 x 840 cm Foto: Georges Poncet.....	43
FIGURA 3 Eito de brócolis, 2022 Óleo e terra sobre tela, 200 cm x 150 cm.....	29	FIGURA 11 A cor debaixo do chinelo, 2025 Pigmentos terrosos com médiuns de óleo, gouache e aquarela sobre papel, 10 cm x 7 cm (cada - 18 unidades).....	52
FIGURA 4 Pranchas. 2022 Terra sobre tela, dimensões variadas.	30	FIGURA 12 A cor debaixo do chinelo. Exposição “Livros de terra” no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná	53
FIGURA 5 Grass I, 2023 Carvão sobre papel, 270 cm x 150 cm.....	33	FIGURA 13 Claudia Hamerski Fissura, Rua 24 de outubro, 200. 2017 Desenho de lápis grafite sobre papel Montval goog, 145 x 100 cm.....	55
FIGURA 6 Grass II, 2023 Carvão sobre papel, 270 cm x 150 cm.....	34	FIGURA 14 Exposição “Às margens do desenho”. 2022. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS - Porto Alegre, RS, Brasil.....	56
FIGURA 7 Rocks. 2023 Carvão sobre papel, 330 cm x 150 cm.....	35		
FIGURA 8 Must be substantial somewhere I, II, III and IV, 2023 Gesso e terra sobre papel, 33 cm x 43 cm (cada).....	38		
FIGURA 9 Trabalho na Exposição “Duas Cadeiras no Deserto”, de 20			

FIGURA 15 Fotografia da Exposição “Deságua: paisagens poéticas de Piracema”, no Saguão da Biblioteca Central da PUCRS, Porto Alegre, em 2024.	FIGURA 24 Ossos bovinos e suínos antes de queima.
58	73
FIGURA 16 Caderno de anotação do meu pai.....	FIGURA 25 Gravetos após processo de pirólise.
65	73
FIGURA 17 Caderno de desenho A5 aberto. 2024. Grafite sobre papel.	FIGURA 26 Caderno de artista. Anotações sobre o processo de fabricação de papel à base de bananeira.
67	75
FIGURA 18 Caderno de artista. Anotações sobre o processo de fabricação de papel à base de palha de milho	FIGURA 27 [detalhe] Sem título I, 2024 Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.
68	78
FIGURA 19 Embalagens para armazenamento de tinta a óleo.....	FIGURA 28 Sem título I, 2024 Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.
70	79
FIGURA 20 Paleta autoral de aquarelas.	FIGURA 29 Sem título II, 2024 Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.
71	81
FIGURA 21 Processo de decantação de pigmentos terrosos.....	FIGURA 30 Brígida Baltar Chão, 2022 Pó de tijolo moldado com cola PVA sobre madeira Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
72	82
FIGURA 22 Pigmentos terrosos em fase de preparação	FIGURA 31 Campanha “Paraná, o supermercado do mundo”
72	88
FIGURA 23 Registro de processo de pirólise.....	FIGURA 32 Integração dos componentes territoriais.
73	91

FIGURA 33

Pieter Bruegel I Os ceifeiros, 1565 I Óleo sobre madeira, 119 cm x 162 cm. 93

FIGURA 34

Claude Lorrain I Landscape with Peasants Returning with Their Herds, 1637 I Óleo sobre tela, 75,9 x 101,6 cm. 94

FIGURA 35

John Constable I O carro de feno, 182 I Óleo sobre tela, 130.2 x 185.4 cm 96

FIGURA 36

Jean-François Millet I O arco-íris, c. 1850 I Óleo e pastel sobre tela, 42 cm x 54 cm 98

FIGURA 37

Millet I Os Primeiros Passos, 1858 I Pastel e giz sobre papel, 32cm x 43cm I Lauren Rogers Museum of Art, Mississippi..... 100

FIGURA 38

Van Gogh I Os Primeiros Passos, 1890 I Óleo sobre tela, 72,4 cm X 91,1 cm I Acervo Metropolitan Museum of Art, New York..... 100

FIGURA 39

Almeida Júnior I Apertando o lombinho, 1895 I Óleo sobre tela, 64 x 88 cm I Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1947. 102

FIGURA 40

Tarsila do Amaral I Paisagem com Touro, 1925 I Óleo sobre tela, 52,00 cm x 65,00 cm..... 104

FIGURA 41

Fabio Baroli I Nilão, 2013 I Óleo sobre tela, tríptico, 140 cm x 240 cm. 106

FIGURA 42

Fabio Baroli I Exposição “Deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor”, Zipper Galeria, 2023. 109

FIGURA 43

piquete, 2026 I pintura-objeto, madeira e terra, dimensões variadas..... 111

FIGURA 44

Claudio e Tostado, fotografia digital 113

FIGURA 45

[visão lateral] piquete, 2026 I pintura-objeto, madeira e terra, dimensões variadas. 114

FIGURA 46

Laboratório poético-visual (caderno de artista 116

FIGURA 47

Irrigação, 2024 I Óleo sobre papel artesanal, 10 x 15 cm.117

FIGURA 48 Irrigação II, 2026 Óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm.	119	FIGURA 57 Perfil exposto de sambaqui na Ilha das Gamelas (PR). Fotografia digital. Acervo pessoal.	131
FIGURA 49 malote, 2025 Óleo artesanal sobre tela, 120cm x 150cm. 121		FIGURA 58 Pé-de-milho, 2024 Óleo sobre papel artesanal de espigas de milho, 30 cm x 30 cm.	136
FIGURA 50 Paisagem-tempo, 2025 Carvão artesanal sobre papel, 55 folhas A4.	123	FIGURA 59 Marta Minujín Frames de “Resolviendo el conflicto internacional con maíz, el oro latinoamericano y arte”, 1996 Exposição “Marta Minujín: Ao vivo” na Pinacoteca de São Paulo.	138
FIGURA 51 Paisagem-tempo, 2025 Carvão artesanal sobre papel, 55 folhas A4.	124	FIGURA 60 Floencia Martínez Aysa Marcando território, 2020 Vestido con abrojos Exposição “PAISAGENS: Evocação e realidade” no Museu Nacional de Artes Visuales do Uruguai.	139
FIGURA 52 Muda de brócolis, 2024 Óleo sobre papel artesanal de bambú, 25 cm x 13 cm.	125	FIGURA 61 Bananera, 2024 Óleo sobre papel artesanal, 30cm X 35cm.	141
FIGURA 53 quadro de terra, 2024 Terra, 20 cm x 20 cm x 5 cm (cada)	127	FIGURA 62 Estudo para “Bananera”, 2024 Caderno de desenho A5, gouache sobre papel.	143
FIGURA 54 “quadro de terra” em exposição no Museu Victor Meirelles (SC) em 2025.	128	FIGURA 63 Bruno Lechowski Bananeiras, 1927 Tinta-têmpera sobre madeira, 27,3 x 32,5 cm Acervo: Museu de Arte do Paraná.	144
FIGURA 55 “quadro de terra” em exposição no Centro Cultural MariAntonia (SP) em 2025.	129		
FIGURA 56 Estudo / projeto para “quadro de terra” (2024).	130		

FIGURA 64

Visão ampla da exposição “Pequenos Gestos: Memórias disruptivas”, no MAC PR em 2019. À extrema esquerda vê-se o trabalho *Brasiliana III* (1968) de Antonio Henrique Amaral. Óleo sobre chapa de madeira. 85 x 122 cm. 145

FIGURA 65

Miguel Bakun I “Sem título”, 1948 I Carvão sobre papel.
Acervo particular. 146

FIGURA 66

Batata doce arrancada, 2026 I Óleo e terra sobre tela, 95 cm X 135 cm. 150

PREFÁCIO

Prezada paisagem,

Quando me refiro a você, me refiro a uma prezada paisagem. Não é a paisagem que um dia foi emoldurada por uma janela e aparecia timidamente nas pinturas, como as de Jan van Eyck, você deve lembrar. Também não é a paisagem que em algum cantinho abrigava um acontecimento histórico ou mitológico, como Lorrain o fez.

Você é também uma outra paisagem à qual me refiro. Você é uma paisagem com terra úmida, seca, rachada, com terrões, com valeta, com pedreira, em prancha ou barroca, gradiada, rotativada, aberta com linhas, em descanso, lavada, batumada, rasgada ou com banhado. Me refiro a terra com mudas, com esterco, semeada, adubada, com mato, pico-pico, língua de vaca, azedinha, capoeira, tinguera ou quiçaça. Pronta para o plantio, colheita ou em rotação, dividida em eitos, pranchas, pedaços ou alqueires. Me refiro a todas as larvas, pulgões, vaquinhas, lagartas, besouros e formigas. Escrevo também aos corvos, sabiás, pombas, quero-queros, lebres, raposas, gatos-do-mato, bugios, cotias, ouriços e cobras. Desde as raízes até os troncos, folhas, ramos, bainhas, vagens, flores e as palhadas. Em você estão rios, riachos, nascentes,

estradas, carreiros e pinguelas. Então incluídos os que não são permanentes e te modificam: a enxada, a cortadeira, a foice, a adubadora, o garfo, o arado puxado pelo cavalo, a rotativa, a lâmina, o valmet, a carretinha, a sacaria, as bandejas, as cestas, os facões, as caixarias, a botina, a térmica de café preto e o pote com broa. Incluso até aquilo que não se vê, os calos nas mãos, os hematomas nas canelas, os calcanhares rachados, as tiras de havaiana quase arrebetando, o chapéu usado ao meio-dia, a camiseta desgastada, a calça remendada e as dores nas costas. E em você não estão materializados o acordar com o sol, o repouso ou trabalho interno e doméstico enquanto chove, as orações e simpatias enquanto cai granizo, o planejamento conforme as fases das luas, os plásticos e lonas que cobrem da “geada que cai”, e o se recolher quando não há mais luz do sol. De você saem dúzias, maçarias, sacos, bandejas, carrocerias, safras. Saem frutas, verduras, legumes, temperos. Saem vivências.

Bom, tudo isso você deve reconhecer. Mas para mim também saem outras coisas e é por isso que escrevo. Imaterialmente, de você saem memórias, sai sustento,

saem incertezas, sai medo. Sai a história da minha família, de muitas famílias, na verdade. Sai principalmente uma relação afetiva. Materialmente, de você saem rascunhos, esboços ao ar livre, fotografias espontâneas no celular e fotografias bem planejadas com uma câmera, desenhos dessas fotografias, assim como desenhos de memórias. Eles ocupam cadernos de desenhos e folhas soltas, de diferentes tamanhos, feitos com diferentes materiais. Grafite, carvão, giz pastel, pastel oleoso, nanquim com pena e caneta de nanquim. Saem pinturas. Nelas existem cores, formas e figuras, uma materialidade sobressalente. Com toda a sua licença, eu usei da bananeira, do bambu e do milho para produzir papéis. Essas superfícies, esses espaços onde tudo graficamente e pictoricamente pode acontecer. Usei da terra, galhos e ossos para fazer pigmentos, que tudo fazem. Da junção de ambos, nascem linhas, rabiscos, rasgos, formas assimétricas e simétricas. Nascem áreas de cor, manchas, borrões, gradientes. Nascem pinceladas, corpos, carne. De você, prezada paisagem, para mim, saem pigmentos e fibras que se tornam tintas e papéis. Saem ideias. Saem reflexões. Saem representações. Saem imagens.

É de você que eu quero falar. Isso não é novidade, eu sei. Tantos outros assim também o fizeram, e eu só trago de passagem nossos colegas Millet, Van Gogh, Kiefer, Brígida Baltar e Claudia Hamerski. Poderíamos pensar em tantos outros que um dia te invocaram. Inclusive, eu uso de você mesma, de seus recursos, de maneira literal para potencializar uma mensagem, e sim, ela é política por si só, Rancière há de concordar comigo. E eu sei que você quer ser ouvida, você precisa ser ouvida, Geneviève Azam me contou: é emergencial, impossível de separação ou alienação hoje. Você vem sendo cada vez mais explorada, aberta, envenenada, intoxicada, extorquida, especulada e lograda, e não adianta discordar. Antônio Bispo e Krenak já falaram muito sobre tudo isso. Em você e de você, pessoas há séculos vivem, sobrevivem, subsistem. Mas agora, cada vez menos. E agora? Da minha parte, imagens nascerão dessas preocupações, e elas meio que têm vida própria, exigem interferências para elas mesmas, mas eu seguirei te observando e te ouvindo.

Atenciosamente,
uma artista.

Sumário

INTRODUÇÃO	22
1. COMO MENCIONADO NA ÚLTIMA CARTA	25
2. [HÁ] PAISAGEM	39
2.1. Sentimento topofílico: “manifestações específicas do amor humano pelo lugar”	46
2.2. O saber-fazer agrícola como analogia do método artístico	60
2.2.1. Estudos e processo criativo	65
2.2.2. Análise visual constante e consciência da autonomia	76
3. COM TERRA: ACERCA DO CONCEITO DE PAISAGEM RURAL	84
3.1. Visualidades do rural	90
3.2. Visualidades com o rural	110
3.2.1. Também é aquilo que não se vê	134
ATENCIOSAMENTE,	148
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto de pesquisa a produção artística desenvolvida a partir do conceito de paisagem rural. A pesquisa justifica-se ao longo do processo de investigação artística, o qual torna perceptível a dimensão política do gênero da paisagem no cenário atual. Fundamenta-se em uma topofilia decorrente da vivência em uma família que trabalha com a agricultura familiar. Pergunta-se, portanto, de que modo a produção artística, fundamentada em uma experiência topofílica do território rural, pode trazer reflexões acerca do gênero da paisagem na contemporaneidade?

Configura-se aqui, portanto, uma *pesquisa em arte*, na qual o artista “orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico, assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (Rey, 1996, p. 82). Diversos aspectos da pesquisa, os quais são descritos ao longo dessa dissertação, conduziram à exploração pictórica de pigmentos terrosos, assim como à execução de diversos outros procedimentos técnicos-artísticos. Nesse intermédio, alguns conceitos manifestaram-se por meio da experimentação, da prática artística e da interlocução com outros trabalhos e pesquisas poéticas. Conceitos tais como paisagem, espaço, afeto e rural. É nessa dinâmica em que

O artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário, concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento (Rey, 1996, p. 82).

Identificados os temas abordados em minha prática-pesquisa artística, esta dissertação se divide em três capítulos, a fim de explorá-los de modo interdisciplinar e dinâmico. Os trabalhos artísticos produzidos são apresentados ao decorrer deles, sem necessariamente seguir uma ordem cronológica. São eles: “*A cor debaixo do chinelo*”, 2025; “*Sem título I*”, 2024; “*Sem título II*”, 2024; “*piquete*”, 2026; “*Irrigação*”, 2024; “*Irrigação II*”, 2026; “*malote*”, 2025; “*Paisagem-tempo*”, 2025; “*Muda de brócolis*”, 2024; “*quadro de terra*”, 2024; “*Pé de milho*”, 2024; “*Bananera*”, 2024; e “*Batata doce arrancada*”, 2026.

O primeiro capítulo, “*Como mencionado na última carta*”, identifica o começo do interesse pela paisagem e sua aplicação em produções artísticas. Apresentando-se em forma de uma breve cronologia, conhece-se a pesquisa que antecedeu essa carta visual. As diferentes formas de pensar e representar a paisagem neste capítulo são fundamentais para a leitura do conjunto de trabalhos

desenvolvido durante o período do mestrado em Artes Visuais (2024-2026).

No segundo capítulo, “[*Há*] paisagem”, faço uma breve exploração teórica com o aporte de Laura Beatriz Lage, Anne Cauquelin, Alain Roger, Javier Maderuelo, Jean-Marc Besse e Augustin Berque, acerca da multiplicidade de perspectivas do conceito de paisagem, dentro e fora das artes visuais. Também identifica-se e discorre-se sobre um dos motores desse interesse pela paisagem: a Topofilia, conceito relativo ao amor humano pelo espaço (Tuan, 1980), que também é identificável em produções artísticas de outros artistas, como as de Claudia Hamerski. E tratando-se da Topofilia de um lugar específico, eu traço uma analogia metodológica do saber-fazer rural com a prática artística, onde se identificam a importância da prática de estudos no processo criativo, a leitura de imagem de modo atencioso e a consciência de autonomia, seja da paisagem rural, seja do fazer artístico.

No terceiro capítulo, “*Com a terra*”, o enfoque é no aspecto rural. Questiona-se quais são as especificidades de uma paisagem para que seja considerada como rural.

Para isso faço um breve resgate histórico de trabalhos artísticos que dialogam com esse conceito. Através dos escritos de Berque, Gonçalo Ribeiro Telles e Paul Claval, compreende-se o rural não somente como um espaço cedido às produções de monoculturas da atualidade, mas como um espaço de identidade, de produção e de vivências culturais em comunidade. Por fim, neste capítulo são apresentados alguns trabalhos produzidos que não utilizam as configurações tradicionais do gênero da paisagem, mas que não deixam de refletir e questionar sua permanência, especialmente num contexto da ruralidade latino-americana.

1. COMO MENCIONADO NA ÚLTIMA CARTA

Explorar o espaço com diferentes linguagens artísticas na tentativa de levantar questionamentos acerca da relação humana com ele se tornou algo comum desde o início da minha graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2018. Realizava a migração pendular todos os dias da minha casa, em Campo Redondo - Araucária (PR), até a universidade, no centro de Curitiba (PR), totalizando mais de 70 km por dia, vendo a transição do espaço rural para o urbano. Em meio às atividades acadêmicas solicitadas pelos professores como meios avaliativos, foram se acumulando leituras e pesquisas de referenciais poéticos que me interessavam, principalmente sobre espaço geográfico, espaço urbano, espaço público, rotinas e caminhar. Ainda não entendia muito bem por que aquilo me chamava a atenção, mas chamava.

Durante um dos encontros da Oficina Permanente de Arte, projeto de extensão universitária, no qual participei em 2019, coordenado pelo Prof. Geraldo Leão Veiga de Camargo, do DeArtes/UFPR, ele comentava sobre as pesquisas artísticas que estavam ali sendo desenvolvidas. Quando terminei minha apresentação de pesquisa poética,

ainda muito inicial, acerca da deriva na cidade e das representações de paisagens, ele disse: “Tá, mas como você faz dessa pesquisa uma pesquisa de vida?”. Essa pergunta foi por mim interpretada assim: “Como encontrar um objeto de interesse inesgotável?”. Foi a partir de então que meu olhar foi se voltando cada vez mais para uma particularidade da minha vivência: o espaço rural.

Desde a primeira onda de imigração polonesa para o Brasil, que aconteceu dentro da política de embranquecimento no cenário pós-abolicionista no século XIX, minha família trabalhou com a agricultura em pequena escala. Primeiro garantindo a subsistência para depois comercializar o que ia além de um estoque necessário. E depois de cinco gerações, que tenho o privilégio (e não no sentido de orgulho, mas sim no sentido de reconhecer determinada condição social) de mapear, sou da primeira geração que não permanece trabalhando na terra. Bom, trabalho com a terra, crio com ela. Mas não a cultivo como eles fizeram e ainda fazem.

Até hoje, meus pais, agricultores, regularmente cadastrados no Cadastro Nacional da Agricultura Familiar

(CAF), produzem verduras para comercialização na Central de Abastecimento do Paraná S/A - CEASA/PR. Depois de décadas plantando dos mais variados cultivos para comercializar, como tomate, pepino, pimentão, batata, cebola, milho, vagem, chuchu, cenoura, beringela, abóboras, e entre outros, eles selecionaram alguns cultivos que mais se adaptaram para os seus domínios (e suas limitações de saúde) e entre as suas principais produções hoje estão o repolho roxo, o brócolis, a abobrinha, a abóbora seca, eventualmente a cebola e o milho para o nosso cavalo. Mas isso não significa que a primeira lista ainda não esteja no nosso quintal.

Acredito fortemente que o espaço geográfico é um dos aspectos de construção de um ser enquanto sujeito. Crescer em um ambiente rural, em uma costa litorânea, dentro de uma comunidade tradicional ou de um espaço urbano fará com que os indivíduos ali, cada qual com suas especificidades, desenvolvam percepções, relações sujeito-mundo-objetos e construam conhecimentos diferentes. A Antropologia foi um campo que nos afirmou isso. Aqui poderia enumerar diversos acontecimentos em que percebi que o meu local de vivência 'afetou' o meu modo de relação/compreensão com o mundo. Por exemplo, já quando adulta, estava trabalhando com uma equipe de audiovisual, sendo assistente de direção. Em

uma das nossas produções, fomos ao zoológico capturar imagens e sons dos veados. Por sorte, capturamos um filhote de veado mamando em uma fêmea. Esse filhote fazia movimentos bruscos com a cabeça em direção à barriga da mãe. Meus colegas acharam aquilo muito estranho, até mesmo violento. Eu os tranquilizei, "é assim que um terneiro faz também com a vaca, dá cabeçada nos úberes para o leite vir melhor".

Sendo assim, pelos anos seguintes meu olhar retornou ao local que chamava de lar, que era chão e sustento da família. Buscava ali, por meio da vivência e de uma observação atenciosa e constante, a apreensão do que chamo de disparadores (ou motivadores) para explorações artísticas. Através de uma perspectiva artística, o espaço, as folhas, planos, solos, plantas vão para além de sua coisa real, são também cores, manchas, formas e volumes. Podem ocupar suportes e superfícies em diversas composições e profundidades, explorando linguagens a fim de criar imagens. Diversos cadernos de desenhos eram ocupados com as pequenas partes que compunham aquele espaço, como as ranhuras de uma folha (Figura 1), detalhes de uma verdura, até a maior extensão de uma visão panorâmica, desenhando morros e descidas, aglomerados de árvores e plantações (Figura 2).

FIGURA 1
Estudos de formas a partir de folhas, 2022.
FONTE: A autora (2022).



FIGURA 2
Estudo de paisagem em caderno A5, 2021.
FONTE: A autora (2021).



Em muitos momentos, as explorações que primeiro habitavam os cadernos de desenhos ou fotografias digitais traduziam-se em pinturas ou desenhos em outras escalas. Buscava-se produzir visualidades a partir da complexidade de lugares e coabitações existentes, a fim de provocar reflexões sobre as relações de cada indivíduo com o “espaço natural”.

À medida que produções, leituras e novas referências artísticas iam se compilando, compreendia que a ideia de “espaço natural” deveria ser refletida. O que é natural? O intocável? Ainda há um espaço intocável no antropoceno? Compreendia “natural” como o espaço em que os processos da natureza seriam ainda predominantes. Mas tudo aquilo que explorava pelas linguagens do desenho, da fotografia e principalmente da pintura possuía especificidades que “natural” como atributo não era suficiente.

Ao longo do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “*Estimada Paisagem*,”, apresentado em 2023, ao curso de Artes Visuais Bacharelado da UFPR, com orientação de Emanuel Monteiro, pude compreender e definir do que se

tratava o espaço que persistia em investigar: o espaço rural, ou melhor, a paisagem rural. Compreendi essa pesquisa como uma carta visual aberta, as plantações de verduras e hortaliças que agora pintava não eram “somente paisagens”. Amparada pelas três abordagens de leitura da paisagem por Paul Claval¹ (2005), sendo elas a estrutural, funcional e a arqueológica, minha leitura de rural, naquele momento, compreendia-se como a paisagem “organizada de acordo com algumas regras, determinadas pelos grupos sociais que ali viveram ou vivem e pelas próprias características e recursos da área, vinculada de alguma forma a fase inicial da produção de alimentos” (Luginieski, 2023, p. 41).

“*Estimada Paisagem*,” também nomeou um conjunto de trabalhos, produzidos em 2022. Compunham ele a série “*Eitos*” (2022) de três pinturas de grande formato (“*Eito de roxo*”, “*Eito de bobrinha*” e por fim, “*Eito de brócolis*”, representado pela Figura 3), as pequenas pinturas, estilo flatbed, que formam o trabalho “*Pranchas*” (2022), que pode ser visualizado na figura 4, e os objetos-pintura “*Paisagens de bolso*” (2022).

¹ Geógrafo francês, com atuação na renovação da Geografia Humana e Cultural contemporânea.

FIGURA 3
Eito de brócolis, 2022 | Óleo e terra sobre tela,
200 cm x 150 cm.
FONTE: A autora (2022).





FIGURA 4 - Pranchas. 2022 | Terra sobre tela, dimensões variadas.
FONTE: A autora (2022).

Após a defesa de “Estimada Paisagem,”, realizei um programa de mobilidade acadêmica internacional pela UFPR, onde pude estudar por seis meses em 2023 na Atlantic Technological University - Sligo, na Irlanda. Meu objeto de interesse permanecia: a paisagem. Por estar em um ambiente diferente, minha percepção era semelhante à dos viajantes. O “maravilhamento” dos primeiros contatos com os locais era inevitável, afinal estava em outro hemisfério, ouvindo outra língua e imersa em uma outra ruralidade. Sem possuir vastas áreas de cultivo e com muitas regiões montanhosas e de pântano², há, portanto, uma intensa atividade pecuária e de produção de laticínios. Também devido ao clima, a produção hortícola e de grãos é limitada, rendendo-se à importação de quase tudo. Mas isso não evita que as poucas terras sejam cultivadas intensivamente e prejudiquem a saúde e a biodiversidade do solo.

Meu desejo ao explorar artisticamente esse novo espaço não era de retratá-lo da maneira como fizeram alguns artistas viajantes pelo mundo, principalmente nos processos colonizatórios. No Brasil, por exemplo, os artistas-viajantes que vieram ao Brasil no século XIX através

2 Inclusive, no período em que estive no país, pude visitar a exposição “The Boglands are Breathing”, da artista Siobhán McDonald, em um centro cultural chamado “The Model”. Por meio de esculturas, instalações, projeções, peças sonoras, pinturas e trabalhos em papel, a artista nos convida a ver as regiões pantanosas como um repositório do nosso passado e guardiões do futuro, devido a sua rica biodiversidade pouco olhada.

da Missão Artística Francesa criaram produções artísticas que visavam “documentar” essa “terra desconhecida”, mas que eram claramente atravessadas por suas visões de mundo e pelo gosto artístico europeu.

Em geral, podemos dizer que somente o visitante (e especialmente o turista) tem um ponto de vista; sua percepção frequentemente se reduz a usar os seus olhos para compor quadros. Ao contrário, o nativo tem uma atitude complexa derivada da sua imersão na totalidade de seu meio ambiente (Tuan, 1980, p. 72).

Assim sendo, minha busca nesse novo ambiente era pelos limites do gênero da paisagem, presente em nosso imaginário. O quanto uma linha do horizonte é necessária? Qual a proporção ideal, $\frac{2}{3}$ de céu e $\frac{1}{3}$ de solo? Qual a distância adequada dos elementos? O quão longa deve ser a perspectiva criada dentro da imagem? Quais são as “regras” de uma paisagem?

Na disciplina “Work in Context” podíamos, de forma muito autônoma, desenvolver projetos ao longo do semestre para investigar o campo de trabalho artístico pós-ambiente acadêmico. Neste projeto, eu selecionei 8 museus ao redor do país³ e analisei suas coleções artísticas que estavam

3 As instituições selecionadas foram: The Model; Ballinglen Museum of Art; Tipperary Museum; Crawford Art Gallery; Highlanes Gallery; Irish Museum of Modern Art; Russborough House; Butler Gallery. representados representados

disponíveis online. Nessas coleções, contabilizei 2046 artistas e 6591 trabalhos de arte. Das linguagens destes, 27% eram consideradas pinturas, 34% como desenhos e os demais alternavam entre fotografias, técnicas mistas, vídeos, esculturas e gravuras. Sobre os artistas, 43% deles eram irlandeses, 17% ingleses, 14% estadunidenses e o restante de outras 74 nações. Sobrepondo os dados, passei por muitas pinturas britânicas (ou de sua influência) de paisagem. Via-se lugares representados através de técnicas das escolas britânicas, ou seja, via-se materializado ali o interesse em captar atmosferas sutis, variações de luz natural e fenômenos meteorológicos (neblina, chuva, pôr do sol, por exemplo), numa mescla entre o naturalismo identitário romântico e a abstração luminosa, sendo Turner o expoente máximo. Assim, pude notar quais eram algumas das “regras” para o gênero da paisagem.

O trabalho “*Grass I*” e “*Grass II*” (2023), representados nas figuras 5 e 6, respectivamente, assim como “*Rocks*”, da figura 7, são bons exemplos de como busquei tencionar os limites entre uma paisagem e uma natureza morta. A grande escala dos desenhos, ocupando facilmente uma parede, requer uma visualização corporal. As gramíneas e as rochas podem ser visualizadas de perto, uma a uma, mas sua composição no papel convida o espectador-

participante⁴ a dar alguns passos para trás e, ironicamente, se postar na condição de contemplação costumeira frente a uma paisagem.

Persistia a reflexão sobre quais seriam os componentes essenciais de uma paisagem, a partir de um olhar histórico para o gênero. A relação longe-perto? A linha do horizonte? Os planos? A perspectiva? O ponto de vista aéreo? Ou seria a 150 cm do chão? Além de habitar o limiar entre o detalhe e o amplo, também buscava tensionar os elementos tradicionais estruturantes de uma paisagem a partir de manchas borradas de terra sobre gesso úmido, como podem ser vistos no trabalho “*Must be substantial somewhere*” (2023).

⁴ Neste local-dissertação, considera-se o espectador de um trabalho de arte sempre um espectador-participante. Para Barthes, o significado de um texto não é determinado pela intenção do autor, mas sim pela interação entre o texto e o leitor. “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino” (Barthes, 2004, p. 64). A ideia de um intérprete ativo da obra ocorre antes mesmo de uma estética relacional: “Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.” (Rancière, 2012, p. 17).



FIGURA 5

Grass I, 2023 | Carvão sobre papel, 270 cm x 150 cm.

FONTE: A autora (2023).



FIGURA 6

Grass II, 2023 | Carvão sobre papel, 270 cm x 150 cm.

FONTE: A autora (2023).



FIGURA 7

Rocks. 2023 | Carvão sobre papel, 330 cm x 150 cm.

FONTE: A autora (2023).

O título emprestado de um poema de W.B. Yeats⁵, “Deve ser algum lugar substancial”, desloca a importância do lugar que um dia já foi representado por um lugar vago, impreciso. As linhas formadas pelas partículas de terra, somadas às manchas terrosas, não definem algo a ser reconhecido, em algumas divagações do olhar nem mesmo se compreende se há um plano, se ele inicia ou termina com aquela linha. A noção de escala também se perde, assim como de cima e baixo, movimento ou estaticidade. Seriam as pinturas menos paisagens sem cumprir os critérios claros do gênero histórico?

Considero que as paisagens são o resultado de nossas intervenções humanas no território. Nós construímos a paisagem, assim como o próprio conceito, e isso será explorado ao longo da dissertação. A maneira como vemos e interpretamos paisagens é um processo visual e sensorial, permeado por nossa bagagem cultural. Por mais que desejasse entender a paisagem irlandesa, meu “*backgroud*” cultural estava em ação no processo

de percepção e de interpretação. Portanto, todas as representações de paisagens que criei, utilizando amplas perspectivas de desenho ou quase nenhuma, não são neutras. Nem mesmo os pequenos elementos que desenhava freneticamente, como grama, pedras ou folhas, são imparciais; sobre os quais sobreponho minha cultura, minhas experiências, minha história e minha interpretação. Em resumo, meus trabalhos eram um convite a pensar, juntamente com as plantas, a natureza e a paisagem, sobre nossa relação com outras formas de vida.

Aqui, a partir das minhas explorações artísticas e ao lado de artistas referenciais, já era possível constatar a existência e explorar a camada política das paisagens. Por mais que esse gênero faça parte de um imaginário coletivo – ocupando paredes em residências populares, talvez por sua “singularidade” ou sua “banalidade” – ele possui, assim como todo trabalho de arte, um aspecto político. A própria história do gênero da paisagem é política, como será brevemente discutido nos capítulos a seguir.

⁵ William Butler Yeats (Irlanda, 1865 - Irlanda, 1939), escritor agraciado com o prêmio Nobel de literatura em 1923.

A carta visual-textual que se iniciou com o Trabalho de Conclusão de Curso, defendido em 2023, é continuada, de alguma forma, dentro dessa dissertação, e sem pretensão de ser uma carta de despedida ou conclusão. O objeto de interesse permanece, mas com discussões mais aprofundadas: “Uma pesquisa para a vida”, como uma vez me foi provocado. “Certa obra, por exemplo, é fruto de longos cuidados e reúne certa quantidade de tentativas, de retomadas, de eliminações e de escolhas. Ela exigiu meses e até anos de reflexão, e pode também supor experiência e as aquisições de toda uma vida” (Valéry, 2023, p. 25).



FIGURA 8

Must be substantial somewhere I, II, III and IV, 2023 | Gesso e terra sobre papel, 33 cm x 43 cm (cada).
 FONTE: Paço da Liberdade (2023).



FIGURA 9

Trabalho na Exposição “Duas Cadeiras no Deserto”, de 20 de julho a 17 de setembro de 2023 - Sesc Paço da Liberdade, Curitiba - PR.
 FONTE: Paço da Liberdade (2023).

2. [HÁ] PAISAGEM

Atualmente, a paisagem é objeto de estudos em diversas áreas, como a arquitetura, o urbanismo, a geografia, a geologia, a arqueologia e a antropologia. Quando a paisagem se expande do conceito e se expressa em linguagens, ela habita as áreas das artes visuais, da literatura, do cinema e entre outras. No campo artístico, ela torna-se temática de produções, exposições, livros, artigos, dissertações e teses. Com tantas áreas e indivíduos a pensar o que seria uma paisagem, é de se esperar a existência de diferentes perspectivas, nem sempre convergentes.

Para a autora Laura Beatriz Lage⁶ (2023), a incompreensão ou incoerência no entendimento de noção de paisagem se deve à separação entre os campos de atuação, um reflexo da ciência moderna. Ela escreve (2023, p. 21):

A separação disciplinar, a forma categorizada de abordagem da ciência moderna, por sua vez, corrobora com a ruptura entre o homem e a natureza, talvez o principal

reflexo do paradigma da ciência moderna. O homem primitivo entendia a natureza como um todo, do qual ele era parte. Posteriormente, o homem se coloca como dominador da natureza, fora dela, seu observador e tutor. Essa desconexão é transposta na forma como a paisagem é entendida e gerida (Lage, 2023, p. 21).

E ao considerar que a paisagem não se limita a uma realidade física, mas a um conjunto de objetos configurados pela natureza e transformados pela ação humana (Maderuelo, 2010), Beatriz propõe a paisagem como uma categoria de pensamento, como uma forma de entender o mundo. A proposta dela é condizente e é abrangida pelo posicionamento de outros autores que colocam a paisagem como um conceito culturalmente e socialmente construído, sendo que “a paisagem é a percepção daquilo que nos cerca, natureza ou realidade, o que vemos, a forma de ver e também como significamos essa visão” (Mendes, 2016, p. 40).

Pode-se ver essa multiplicidade e quantidade de olhares para o conceito da paisagem como reflexo da emergência

⁶ Arquiteta e urbanista, mestra em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (UFMG) e doutora em Arquitetura e Urbanismo (UFMG).

de repensar nossas relações com o meio ambiente diante das transformações ambientais, sociais e culturais do nosso tempo. Com as diferentes disciplinas se ocupando da paisagem, o filósofo Jean-Marc Besse⁷ (2014) considera que há uma nova cultura da paisagem, “novas formas de experiência do espaço, da sociedade e da natureza e, no mínimo, a novas aspirações coletivas relativas ao meio ambiente” (Besse, 2014, p. 8), e ele complementa:

O cuidado com a paisagem ocupa, na atualidade, um lugar crucial nas preocupações sociais e políticas pela qualidade dos quadros de vida oferecidos às populações, em relação aos questionamentos sobre a identidade dos lugares, sobre a governança dos territórios ou, ainda, sobre a proteção dos meios naturais (Besse, 2014, p. 7)

Augustin Berque⁸ foi um dos autores que distinguiu, de forma muito sábia, maneiras de olhar para a paisagem que podem colaborar ao esquematizar as variadas abordagens existentes hoje acerca do tema. Segundo Berque (2023), há uma diferença entre o pensamento sobre a paisagem e o *pensamento-paisagem*. O pensamento sobre ou acerca

⁷ Jean-Marc Besse é um geógrafo francês, filósofo e professor no campo dos estudos da paisagem, também associado à Geografia Cultural e Humanista.

⁸ Augustin Berque é geógrafo francês, tendo como uma de suas bases de pensamento a fenomenologia.

da paisagem é aquele proveniente da maioria dos teóricos, de um campo de estudos, com ou sem convenções, no qual a paisagem é entendida enquanto conceito humanamente e culturalmente construído. Já o *pensamento-paisagem* está muito mais ligado à vivência do fenômeno, “é algo mais primordial do que o pensamento sobre a paisagem, é o sentido profundo da paisagem” (Berque, 2023, p. 71).

O pensamento acerca da paisagem, incluindo sua representação, surge no ocidente, segundo Anne Cauquelin (2007)⁹, no Renascimento. Tratados são escritos sobre as minuciosidades que deveriam ser respeitadas para a produção de “belas” paisagens. A emergência de reflexões acerca do gênero nesse período está intimamente ligada à invenção de um modo de representação de visão sintética, que tornou-se por muito tempo um filtro de visualização do mundo: a perspectiva.

Esse modelo simbólico e artificial de representação do espaço interferiu na construção da nossa percepção, pois a perspectiva atua em uma operação de retórica que “garante o transporte de uma realidade para sua imagem” (Cauquelin, 2007, p. 113). Ou seja, a perspectiva também “garante o transporte do artificial (a representação de

⁹ Anne Cauquelin é uma filósofa e artista visual chilena com atuação na França.

objetos naturais no plano) para o natural (é quando veremos todo objeto no espaço)” (Cauquelin, 2007, p. 114). Portanto, “é essa perspectiva, invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção.” (Cauquelin, 2007, p. 114).

Ao falar de perspectiva, estamos, inevitavelmente, falando de espaço. Mas é válido lembrar que “o espaço não é uma realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem” (Francastel, 1990, p. 24). Desde o Quattrocento, convencionou-se que determinados signos euclidianos expressivos, somados a conhecimentos matemáticos, fariam das representações (pinturas) com perspectivas lineares perfeitas ilusões da realidade. Agora a discussão recai acerca da linguagem:

A pintura, então, à medida que nos fornece esse olhar sobre coisas chamadas de reais, e apesar de não passar de uma representação, tem a ver com a verdade fora de toda relação com a conformidade social. A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um “plano” uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um

momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e da paisagem. (Cauquelin, 2007, p. 78-79)

De modo similar, para Alain Roger¹⁰ e Javier Maderuelo¹¹, o termo paisagem surgiu de uma atividade concreta (menos pontual que a perspectiva), mas da arte em geral, com enfoque no gênero da pintura, tornando-a como uma espécie de “escuela de la mirada” (Maderuelo, 2010, p. 15). Foi daí que a palavra se desenvolveu até atingir um sentido pleno e só depois pôde ser utilizada pela jardinagem ou agricultura, por exemplo.

Roger propõe que a paisagem é o resultado de um processo de artealização (artialización), ou seja, através da mediação artística e cultural. Para ele, “é a intencionalidade estética presente na contemplação que transforma um lugar em paisagem” (Maderuelo, 2010, p. 17, tradução nossa)¹². O autor escreve que “um lugar natural só é percebido esteticamente por meio da Paisagem, que,

¹⁰ Alain Roger, filósofo francês.

¹¹ Javier Maderuelo, doutor em Arquitetura e História da Arte e professor universitário na Espanha.

¹² Texto original: “Qué es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje”

assim, realiza neste âmbito a função de artealização” (Roger, 2014, p. 22, tradução nossa)¹³, e esta artealização acontece *in situ* (diretamente) e *in visu* (indiretamente). A primeira ocorre quando a natureza é modificada ou construída para se parecer com uma obra de arte (como nos jardins franceses) e a segunda quando olhamos para um espaço natural e o percebemos como paisagem por influência de representações artísticas anteriores (como ver um campo e dizer: “Nossa, parece uma pintura!”). Ou seja, “qualquer que seja a modalidade da artealização, *in situ* ou *in visu*, a paisagem é sempre uma invenção histórica e essencialmente estética” (Roger, 2014, p. 141, tradução nossa)¹⁴.

Considero de extrema importância destacar que essa paisagem como invenção carrega consigo uma carga política. Historicamente, as primeiras representações de terras “vazias” possuíam o intuito de representar o domínio de um local determinado (Carlson, 2024), como expressão de poder. Quanto mais o gênero da paisagem ganhava autonomia enquanto expressão artística, menos explícita era sua mensagem política. Porém, as paisagens não são neutras, carregam consigo narrativas, histórias e discursos de poder, como assim assinalou o artista alemão Anselm Kiefer (Alemanha, 1945) em uma entrevista ao Getty Center (2024).

13 Texto original: “Um lugar natural solo se percibe stéticamente a través del Paisaje, que, así pues, realiza en este ámbito la función de artealización

14 Texto original: “Cualquiera que sea la modalidad de la artealización, *in situ* o *in visu*, el paisaje es siempre una invención histórica y esencialmente estética.”

Kiefer nasceu no ano em que a Segunda Guerra Mundial pronunciou seu fim. Para ele, a ruína nos lugares ao seu redor não era um símbolo de tragédia, afinal, era o estado natural do mundo de sua infância, que estava em constante (re)construção. Porém, na Alemanha, por muito tempo houve um silêncio e a tentativa de encobrir o trauma recente do país. Com a influência do artista Joseph Beuys, ele começou a produzir imagens com cunhos simbólicos, principalmente para “tratar” esse mal-estar da história alemã. Kiefer escreve: “Os alemães sempre tiveram dificuldades com sua identidade. Ou era excessiva e ostensiva, ou era oculta e submissa”¹⁵ (Kiefer, 1996 [1985], p. 68).

Suas pinturas assumiram grandes escalas e materiais densos com carga simbólica, como terra, chumbo, palha, carvão, ferro, aço, fotografias coladas, areia, dentre outros. Estes são utilizados para criar estruturas arquitetônicas ou campos devastados. Na figura 10 pode-se observar um exemplo de seu trabalho, no qual ele pinta uma paisagem desolada. O título é baseado em um poema de Paul Celan, autor que sobreviveu ao Holocausto. No centro da imagem está uma estrada sinuosa que não é direcionada para algo em específico. Ao redor da estrada, crescem foices, relacionadas à mística da morte. A grande dimensão da pintura, somada à perspectiva selecionada, convida nossos sentidos a adentrar nessa estrada, enquanto a textura e o peso da matéria no campo evidenciam a relação que há entre profundidade e planaridade.

15 Texto original: “The Germans always had difficulties with their identity. Either it was too much and too loud, or it was hidden and too subservient.”



FIGURA 10

Anselm Kiefer | From Hearts and Brains the Stalks of Night Are Sprouting,
2019 - 20 | Emulsão, tinta a óleo, acrílica, goma-laca, palha, folha de ouro,
madeira e metal sobre tela, 470 x 840 cm | Foto: Georges Poncet.

FONTE: Gagosian Gallery, Los Angeles (2026)

Percebe-se a camada política em sua produção à medida que suas pinturas são acúmulos de rastros, de história. Ricardo Fabbrini ([s.d.], p. 22) escreve que há uma “ambivalência de seus campos estiolados: são cemitérios terrestres (de um passado sepultado), mas também sua exacerbação nostálgica – que indicia o inegável sentimento de dor pela perda”. Esse engajamento de seu trabalho pode ser analisado através da perspectiva teórica de Rancière que é adotada nesta pesquisa e a seguir introduzida.

Jacques Rancière¹⁶, filósofo nascido na Argélia, mas que vive na França, em suas publicações argumenta que todo trabalho artístico é político¹⁷. Para ele, política e arte possuem uma gênese em comum. Ambas realizam um “um novo recorte do espaço material e simbólico” (Rancière, 2010, p. 22) através do sensível, ou seja, elas fazem intervenções que podem reconfigurar as diferentes formas de visibilidade, modos de ser e práticas que organizam e estruturam uma sociedade.

Ele considera as práticas artísticas “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer

e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005, p. 17). Em outras palavras, ele sugere que as práticas, sejam políticas ou estéticas, têm a possibilidade de transformar a maneira como a realidade social é percebida e estruturada. Inclusive, essa redistribuição do sensível pode redefinir aquele sujeito que um dia somente emitia murmúrios na sociedade, para que possa ter voz e que sua fala seja ouvida na sociedade. Uma verdadeira política-estética democrática seria então o ato de, dentro de um espaço-tempo comum, “introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto” (Rancière, 2010, p. 21). De modo concomitante, Rey escreve (2025, p. 423):

A observação da persistência da presença da natureza nas manifestações da arte ao longo do tempo, permite afirmar que através da arte é possível explorar e expressar relações complexas com o mundo natural, isso porque as obras criam espaços em que as dicotomias tradicionais podem ser questionadas, até abolidas, e novas formas de relação podem ser exploradas para desafiar as noções convencionais. (Rey, 2025, p. 423)

16 Jacques Rancière é um filósofo francês contemporâneo focado na política da igualdade, estética e emancipação intelectual.

17 Ele não é o único. Com forte presença de Walter Benjamin em sua formação acadêmica, esse autor também compreende que trabalhos de arte são políticos, pois, de acordo com a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, até a própria forma de circulação das imagens já é política. Benjamin, por ora, foi influenciado por Aby Warburg, historiador da arte que se posicionava ao defender que toda obra é atravessada por memórias culturais e conflitos históricos, ou seja, elementos políticos. Outros autores contemporâneos, como Didi Huberman, Gayatri Spivak e Berger compartilham da postura que a arte não é apenas estética ou decorativa, mas sim, participa da organização do poder, da memória, da visibilidade e da experiência social.

No trabalho de Kiefer, assim como no meu trabalho, não há uma mensagem política direta, mesmo que na produção do artista alemão ela esteja subentendida a partir da narrativa histórica em que se concentra. Os trabalhos artísticos são políticos porque são capazes de convidar o indivíduo a reconfigurar o que é perceptível, suspendendo a ordem

normal das coisas e forçando-nos a vê-los de novo¹⁸ e de outra forma.

Pode-se perceber, em outro exemplo, essa redistribuição do sensível sendo operacionalizada na exposição “Signos na Paisagem”, parte da Bienal de São Paulo 2023, visitada em janeiro de 2023 no Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo. Uma mostra em que artistas de diferentes países buscam interpelar nossos sentidos, nos convidando a olhar atentamente para o mundo em que habitamos e que está sendo drasticamente modificado através de seus trabalhos. Somos chamados a reconfigurar nosso modo de ver, transformando a “ingênua” ou “despretensiosa” observação da natureza em um ato de consciência democrática e política. A curadora escreve Diana Wechsler escreve:

Costumamos acumular informações, processá-las intelectualmente, mas nem sempre permitimos que elas atinjam o nível do sensível. É aí, no lugar do “sensível”, que reside o trabalho dos artistas e das propostas curatoriais, tornando-se os lugares nos quais recuperar essa dimensão e, com ela, poder voltar a ver e pensar sobre os assuntos que nos preocupam, sobre esses aspectos que damos por certos e essas visões da realidade que nem questionamos (Wechsler, 2023).

Ou seja, pode-se pensar que os trabalhos artísticos que dialogam com a paisagem, ainda que sem mensagens de modo panfletário, operam como um convite à suspensão do

espaço-tempo, pois ela nos faz “ver” algo de outra forma, proporcionando um campo fértil para a reflexão sobre as possíveis reorganizações do modo de vida comum. Pode-se dizer que as paisagens, sejam aquelas consideradas canônicas ou sejam as produções contemporâneas, ao “suspender as coordenadas normais da experiência sensível” (Rancière, 2010, p. 22) do mundo, recortando-o de modo espacial e temporal, se fazem políticas.

Mas o objetivo desta pesquisa não é traçar uma genealogia ou uma epistemologia do conceito da paisagem, muito menos determinar o que é ou não é paisagem. Viu-se somente necessário destacar e introduzir a ideia de que a paisagem não é universal, generalizante e pré-definida, “não existe em si, mas na relação com um sujeito individual ou coletivo que a faz existir como uma dimensão da apropriação cultural do mundo” (Besse, 2014, p. 13). Muitos artistas visuais, e me incluo entre eles, buscam colocar em questão, através de criações artísticas, as construções de registro e diálogo da natureza, por meio de representações da paisagem configurada em modo de visualização do mundo. Besse escreve (2014, p. 26): “É do lado dos artistas e nas linguagens novas que eles propõem que, talvez, possamos aprender a ler e a apreciar as paisagens nas quais a organização da vida contemporânea nos levou a viver”. Um desses modos de visualização do mundo pode ser acessado pelo sentimento topofílico, a seguir explorado.

¹⁸ Kiefer escreve (1996, p. 69) “There is a reciprocal action between the work of art and the viewer”

2.1. Sentimento topofílico: “manifestações específicas do amor humano pelo lugar”

Ao retomar o olhar para os trabalhos citados no capítulo anterior, assim como pelas pesquisas teóricas e poéticas que os pautaram, percebe-se uma continuidade de interesse pelas nuances do espaço, seja na sua fisicalidade, como na terra, ou pela história do gênero da paisagem. Nota-se uma impossibilidade de esgotamento da ideia desse gênero.

Aqui podemos chegar ao cerne da produção da obra de arte. Nós já reconhecemos como tal pela seguinte característica: ideia nenhuma que ela possa despertar em nós, ato nenhum que ela nos sugira pode completá-la ou esgotá-la. Mesmo que se cheire lentamente uma flor que delicia o olfato, não se pode deixar de cheirar aquele perfume cujo prazer reativa necessidade; não há lembrança, nem pensamento, nem ação que anule o seu efeito e nos liberte totalmente de seu poder. Eis o que busca aquele que quer fazer uma obra de arte (Valéry, 2023, p. 66).

Mesmo sem saber ao começo, esse sentimento que motivava minha produção artística com esse recorte

temático poderia ser pautado pelo conceito de “Topofilia”, com o qual tive contato através da formalidade da pesquisa acadêmica. O termo vem da junção de duas palavras gregas, “*tópos*” (τόπος) que significa lugar e “*philia*” (φιλία) que significa amizade, afeição ou amor fraterno. Mesmo com origem grega, não há relatos do uso dessa palavra até os escritos modernos. Gaston Bachelard¹⁹, em sua obra “A Poética do Espaço”, discute as experiências afetivas ligadas ao espaço e ao lar. Sem explorar o termo topofilia, ele o contempla com a definição de valoração e proteção dos espaços, inclusive imaginados. Para ele, é o processo de “determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos e forças adversas, espaços amados” (Bachelard, 1957, p. 196).

Bachelard influenciou quem de fato disseminou o conceito de *Topofilia*: o geógrafo Yi-Fu Tuan²⁰, que produziu um livro homônimo em 1974. Ele usou o termo para descrever o vínculo afetivo entre as pessoas e os lugares, tanto em

¹⁹ Gaston Bachelard foi um filósofo, químico e poeta francês.

²⁰ Yi-Fu Tuan foi um geógrafo sino-americano, figura central na Geografia Humanista e Geografia Cultural.

contextos culturais quanto psicológicos e sensoriais. O conceito pode ser considerado como o “amor humano pelo lugar” (Tuan, 1980, p. 106) e “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (Tuan, 1980, p. 107).

Tuan, nascido na China (1930), com seu desenvolvimento de carreira acadêmica nos Estados Unidos, pode ser considerado como um dos fundadores da geografia humanista, ao lado de Eric Dardel e Edward Relph. Em uma resposta ao cientificismo e aos métodos positivistas de pesquisa dentro da geografia, eles buscavam, a partir dos anos 60, compreender a experiência humana do espaço e do lugar, valorizando a subjetividade, a percepção, os sentimentos e os significados que as pessoas atribuem aos ambientes em que vivem. Para os geógrafos humanistas, “o mundo é visto e vivenciado não como uma soma de objetos, mas como um sistema de relações entre o homem e suas vizinhanças, como focos de seus interesses” (Serpa, 2021, p. 16).

De modo interdisciplinar (geografia, psicologia, antropologia, arquitetura, filosofia e arte), Tuan, em

Topofilia, ao considerar que um indivíduo é um ser biológico, social e único, faz um estudo da percepção, das atitudes e dos valores (respectivamente) no modo como nos relacionamos com o Meio Ambiente. Nos organizamos em regiões geográficas diferentes e em culturas diferentes, logo, desenvolvemos visões de mundo distintas ao redor do mundo, mas que podem ser conjuntas, já que estão inseridas em um mesmo grupo social.

Os sentidos humanos diferem, em amplitude e acuidade, dos sentidos de outros animais, resultando em um equipamento perceptivo comum da espécie. Tuan escreve (1980, p. 6) que “como membros da mesma espécie, estamos limitados a ver as coisas de uma certa maneira”. Jamais possuiremos a visão de quase 360° do cavalo ou a versão dicromática e o olfato aguçado dos cachorros, mas como resposta aos estímulos externos podemos desenvolver essa acuidade e nos adaptar.

Como resultado, não somente as atitudes para com o meio ambiente diferem, mas difere a capacidade real dos sentidos, de modo que uma pessoa em determinada cultura pode desenvolver um olfato aguçado para

perfumes, enquanto a de outra cultura adquire profunda visão estereoscópica (Tuan, 1980, p. 14).

Devido às inúmeras especificidades de geografias físicas pelo mundo, assim como às diferentes culturas e cosmologias, os seres humanos desenvolvem uma estabilidade de percepção do meio, a qual é seguida por uma sucessão contínua de percepções individuais, resultantes em experiências. Ainda sobre a temática, Tuan relata:

No Ártico, por exemplo, há épocas em que nenhum horizonte separa o céu da terra, quando a cena é visualmente indiferenciada. No entanto, o esquimó é capaz de viajar cento e cinquenta quilômetros, ou mais, através dessas terras desoladas. Seus indícios são menos visuais do que acústicos, olfativos e táteis. Ele é guiado pela direção e cheiro dos ventos e pela sensação do gelo e neve sob os seus pés. Os esquimós Aivilik têm pelo menos doze termos diferentes para os vários ventos e o seu vocabulário para as diferentes condições de neve é igualmente rico. Um habitante urbano, devido ao extraordinário contraste, tem um vocabulário muito limitado, não somente a respeito

da neve e gelo, mas também sobre aspectos da natureza que o afetam diariamente, como o tempo e o relevo (Tuan, 1980, p. 89).

Se um grupo social pode ter uma percepção e atitudes similares num meio ambiente, como chegamos ao valor individual da Topofilia, as “manifestações específicas do amor humano por lugar” (Tuan, 1980, p. 106)? O autor responde (1980, p. 68) que “para compreender a preferência ambiental de uma pessoa, precisamos examinar sua herança biológica, criação, educação, trabalho em grupo; é necessário conhecer a história cultural”. Fatores como o papel dos sexos em determinada sociedade, a classe social ou o fato de ser visitante ou nativo interferem diretamente no ponto de vista e na atitude de um indivíduo.

O lugar, ou o meio ambiente, funciona como um motor de produção de imagens para a topofilia. O sentimento aqui, mesmo que não seja o sentimento humano mais forte, está vinculado a um lugar físico, enquanto outros sentimentos, como o amor, podem ser por pessoas, situações, memórias, tal qual Roland Barthes nos mostrou em seu ilustre livro

“Fragmentos de um discurso amoroso” (2018). Mas “o fato das imagens serem extraídas do meio ambiente não significa que o mesmo as tenha determinado” (Tuan, 1980, p. 129). O autor ainda complementa (1980, p. 129):

O meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais. Os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo a que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinadas épocas (Tuan, 1980, p. 129).

Mesmo tendo diversas influências na construção de uma topofilia, o indivíduo identifica esse sentimento através de uma apreciação estética, do contato físico com o local (e não pela surpresa visual provinda de uma viagem), pela familiaridade e afeição e até pela saúde. “Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida” (Tuan, 1980,

p. 107), como é o caso dos agricultores, um dos agentes que moldam a paisagem rural. Acerca do tema, o geógrafo escreve (1980, p. 111):

O apego à terra do pequeno agricultor ou camponês é profundo. Conhecem a natureza porque ganham a vida com ela. [...] Para o trabalhador rural, a natureza forma parte deles - e a beleza, como substância e processo da natureza pode-se dizer que a personifica. Esse sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora. Os músculos e as cicatrizes do agricultor testemunham a intimidade física do contato. A topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança. A apreciação estética está presente, mas raramente é expressada (Tuan, 1980, p. 111).

Mas é válido lembrar que há uma diferença topofílica de acordo com o status socioeconômico do trabalhador rural. O agricultor que produz em larga escala e fomenta o agronegócio possui uma relação mais indiferente ou de servidão para com a terra. Enquanto que para um agricultor da agricultura familiar, como é o caso que observo em

minha família, “sua vida está atrelada aos grandes ciclos da natureza; está enraizada no nascimento, crescimento e morte das coisas vivas; apesar de dura, ostenta uma seriedade que poucas outras ocupações podem igualar” (Tuan, 1980, p. 113). Tuan ainda complementa (1980, p. 112): “O trabalhador rural não emoldura a natureza em lindos quadros, mas pode estar profundamente consciente de sua beleza”.

Para aqueles que sofreram para que a terra debaixo da sua casa pudesse ser chamada de sua, o sentimento topofílico também é intenso. Na obra literária “Torto Arado” de Itamar Vieira Junior²¹, exemplifica com beleza o sentimento em questão para uma comunidade quilombola. No livro acompanhamos a narrativa das irmãs Bibiana e Belonísia ao longo de suas vidas. Vemos a subsistência de sua família e a relação de submissão com o senhor da fazenda na região em que viviam. Mesmo nessas condições, o cuidado e afeto com o quintal e a comunidade eram intensos, tanto que uma das irmãs nem considerava deixar a região

de Água Negra, onde se passa a história. Bibiana se casa e seu marido é um dos primeiros a ter envolvimento com movimentos sindicais para regularização de suas casas e suas condições de vida. Em um embate com a “senhora da fazenda”, Bibiana fala: “No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas vocês nunca irão arrancar a terra de mim”. (Vieira Junior, 2019, locais do Kindle 2742-2744). Quando os anos de trabalho recaem sobre as forças do pai das irmãs, o relato que vemos é:

Ao mesmo tempo em que víamos seu corpo cansado caminhando de um lado a outro da estrada, de uma porta a outra da casa, seu vigor de trabalho ao amanhecer, quando saía com sua enxada e sacola de palha e descia para as várzeas do rio, na primeira luz do dia. Nos confortamos ao ver que mantinha a mesma disposição para o trabalho de domingo a domingo e que trazia a sacola carregada de milho e arrastava a malha de raízes de mandioca para casa. (Vieira Junior, 2019, locais do Kindle 1882-1885).
[...]

²¹ Escritor brasileiro, nascido em Salvador (1979). Torto arado foi ganhador do prêmio Jabuti em 2020.

Mas para gente como a gente, a terra só tem valor se tem trabalho. Sem ele a terra é nada. (Vieira Junior, 2019, locais do Kindle 2208-2209).

Antônio Bispo dos Santos²² traz relatos muito semelhantes, porém empíricos, da relação das comunidades quilombolas com a terra, em seu livro “A terra dá, a terra quer”. Ele inclusive fala de uma cosmofofia, que seria o medo ou a repulsa aos modos de vida baseados na convivência com a natureza e o cosmos, especialmente os modos de vida dos povos tradicionais, como quilombolas e indígenas. Bispo dos Santos (2023, p. 26) escreve:

No lugar onde nasci foi criado, temos uma relação orgânica com todas as vidas. Todas as vidas são necessárias, não importantes. A gente corria atrás de um porco para pegá-lo e botá-lo no chiqueiro. A gente brincava de correr para chegar a um lugar, por necessidade. Na cidade é diferente: veja o povo correndo sem saber onde vai, sem saber por que corre, só porque um médico disse que tem que correr!

22 Antônio Bispo dos Santos (1959-2023), popularmente conhecido como Nêgo Bispo, foi um filósofo, poeta, escritor, professor, líder quilombola e ativista político brasileiro.

Eu também corri na cidade, sem saber aonde ou por que eu corria. Por que os povos da cidade não se relacionam com a natureza? Porque tem medo. Porque são cosmo-fóbicos (Bispo dos Santos, 2023, p. 26).

A topofilia não necessariamente está ligada ao meio ambiente natural e/ou à natureza; pode também ocorrer em bairros, por exemplo. Mas a modernidade restringiu o contato com a natureza a somente ocasiões especiais, como as férias, um feriado, um momento em família ou com amigos. A vida estudantil, financeira, acadêmica e profissional da maioria da população ocorre nos centros urbanos, do alto dos prédios. “Fora da decrescente população rural, o envolvimento do homem tecnológico com a natureza é mais recreacional do que vocacional” (Tuan, 1980, p. 110). É válido lembrar que

Essa relação paisagística com o mundo, na verdade, acompanhou o surgimento e o desenvolvimento do capitalismo, ou seja, a transformação do território ao mesmo tempo em mercadoria e espetáculo a ser contemplado visualmente do exterior, do alto de um mirante, por exemplo (Besse, 2014, p. 106).



FIGURA 11

A cor debaixo do chinelo, 2025 | Pigmentos terrosos com médiuns de óleo, gouache e aquarela sobre papel, 10 cm x 7 cm (cada - 18 unidades).

FONTE: A autora (2025)

No meu ateliê registro os processos de extração do pigmento terroso. Ao verem esses registros, já fui questionada se eu saberia nomear as amostras coletadas. Eu respondi que sim, usando adjetivos como “avermelhada” e “alaranjada”. O questionamento persistiu, se eu não saberia dizer os nomes científicos, assim como estudantes que passam pela disciplina de pedologia fazem. E minha resposta era clara: não, não sabia. A autorreflexão inicia: Eu deveria saber? Me digo artista-pesquisadora e aqui estou escrevendo uma dissertação de mestrado dentro de um programa de pós-graduação de uma universidade pública e não sei o nome dos pigmentos que coletei e processo para que se tornem matéria pictórica (!). Levou um tempo até eu compreender que esse “não-saber” científico na minha resposta imediatamente indica outros saberes que compõem o campo sensível de uma pesquisa em arte (Rey, 1996), incluindo neles a sensibilidade de uma topofilia.

O trabalho “A cor debaixo do chinelo” (2025) (Figura 11) é uma proposta contínua, composta por retângulos de papel branco para aquarela, no tamanho 9 cm x 5 cm cada. Neles, há um campo de cor, próximo de um quadrado irregular, na parte superior. Cada campo de cor corresponde a um pigmento terroso que afetivamente coletei no sítio da minha família e o preparei. Eles variam de bem opacos a áreas com transparência, a depender do médium utilizado: gouache, aquarela ou óleo. Abaixo do quadrado há algumas anotações, no canto inferior esquerdo, o médium, e no canto superior direito, uma menção do local onde a terra foi coletada.



FIGURA 12

A cor debaixo do chinelo. Exposição “Livros de terra” no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná
FONTE: A autora (2025)

Nomes como “Onde faz a curva” ou “Barranco da entrada” funcionam perfeitamente como geolocalizadores para mim²³. Eles de fato fazem menção ao local onde cada terra foi coletada, mas sua precisão não é tamanha como seria a de coordenadas geográficas, para fornecer uma possível leitura universal. O espectador/participante se depara com uma grande imprecisão de referência espacial da origem daquela cor. É exatamente dessa imprecisão que se abrem oportunidades para ativar o repertório imagético, a memória e os sentidos daquele que observa os pedaços de papel.

Outros artistas já utilizaram o sentimento topofilico como orientador de suas pesquisas artísticas. Claudia Hamerski, gaúcha, também cresceu em uma propriedade rural no interior do estado e quando ingressou na universidade, mudou-se para a capital. Em Porto Alegre, a então jovem artista buscava estabelecer vínculos com o novo espaço através de elementos que remetessem à sua antiga vivência, como observar o céu através dos galhos altos das árvores ou as pequenas vegetações que teimosamente insistiam em crescer entre calçadas, como pode ser visto no desenho da Figura 13.

23 Este trabalho participou da exposição “Livros de terra”, promovida pelo projeto de extensão “Espaços em comum: práticas artísticas em cerâmica”, com apoio do SACOD/UFPR, FUNPAR e patrocínio da ITAIPU. Entre os meses de setembro e novembro de 2025, ela itinerou em espaços educacionais e culturais de Curitiba e Região Metropolitana. Dentro do recorte de linguagem de livros de artista, “A cor debaixo do chinelo” assume uma apresentação próxima a de mostruário, seja de cor ou de coisas.



FIGURA 13

Claudia Hamerski | Fissura, Rua 24 de outubro, 200. 2017 | Desenho de lápis grafite sobre papel Montval goog, 145 x 100 cm.

FONTE: Claudia Hamerski, site pessoal (2025).

A artista propõe “a possibilidade de um sentimento topofílico com os lugares criados através do desenho” (Hamerski, 2022, p. 38). Com o aumento da escala da vegetação representada em relação ao seu referente, um novo espaço é criado sobre a superfície do papel, além de levar o uso dos materiais ao extremo, com a densidade total do grafite, buracos ou túneis são criados, como espaços ficcionais. Diferente da minha produção, que é originada por uma relação topofílica, Claudia busca que essa relação seja suscitada pelo contato com esses espaços virtuais desenhados. Ela escreve (2022, p. 45) que sua proposta subverte a relação afetiva com espaços reais e faz um “deslocamento para a relação de afeto estabelecida através do processo de criação com os lugares produzidos em desenho”. Claudia escreve:

Com efeito, esse habitar sugere a apropriação do espaço e sua reconfiguração a partir do cruzamento da experiência estética que tal imagem provoca e os códigos que carregamos conosco. Nessa perspectiva, especialmente em minha prática, estão presentes as experiências da infância, a relação com a natureza, a experimentação da cidade e a descoberta de possibilidades que elementos vegetais, para muitos insignificantes, são capazes de oferecer (Hamerski, 2022, p. 46).

Durante a sua produção, Claudia teve sua atenção também deslocada para os vestígios da prática artística, como bordas de papel refiladas e restos de lápis apontados. Devidamente organizados, esses “restos” também ocupam o espaço expositivo operando como o rastro de uma ação.



FIGURA 14

Exposição “Às margens do desenho”. 2022.
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS - Porto Alegre, RS, Brasil.
FONTE: Claudia Hamerski, site pessoal (2025).

Sobre a produção de Claudia, Sandra Rey escreve (2022):

Que ao deixar-se abraçar pelas coisas, ao perceber no ordinário aquilo que é incomum, a artista alça o potencial expressivo, o que é marginal e descartável, e instaura um modo não convencional de desenhar, reafirmando o caráter não normativo do ato poético (Rey, 2022).

Sendo assim, o que acontece “Às margens do desenho”? Esta é a pergunta provocativa da artista que é homônima à sua exposição individual (Figura 14) realizada em 2022 no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Ao participar do Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais (10º CIACT-SAD), em Belo Horizonte em maio de 2025, no meu grupo de trabalho (“Mirando a paisagem fronteiriça”), assisti à apresentação da escritora e pesquisadora Geysiane Andrade. Ela apresentou parte de sua tese de doutorado intitulada “Deságua: paisagens poéticas de Piracema”. A pesquisa teve uma série de produtos, sendo eles um

livro de poesia (atualmente em processo de publicação), um ensaio e um projeto de exposição artística com o mesmo título, todos possuindo como tema a cidade de Piracema (MG), a qual está localizada no interior do estado, possui um pouco mais de 6.500 habitantes e é o local onde Geysiane nasceu e cresceu. A autora realizou uma pesquisa documental e fez entrevistas com moradores e ex-moradores da cidade, com o objetivo de “fortalecer e valorizar sua memória, história e cultura, utilizando a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade na construção do projeto criativo” (Andrade, 2025, p. 147). A partir dessas conversas e da coleta de objetos, a autora escreveu seu livro de poemas. Sob o título “Deságua”, Andrade (2024, p. 8) escreve:

“As águas cobrem o rosto
inundam as ruas, Piracema
tudo
rio
começo a desaguar.”



FIGURA 15

Fotografia da Exposição “Deságua: paisagens poéticas de Piracema”, no Saguão da Biblioteca Central da PUCRS, Porto Alegre, em 2024.

FONTE: Rede social da proponente _paisagenspoeticas

A exposição foi realizada em Piracema (MG) e em Porto Alegre (RS) e apresentou os poemas da autora, além de fotografias pessoais de moradores de Piracema, assim como pinturas, colagens, vídeos e artesanatos cedidos por eles, como pode ser visto na figura ao lado. O projeto “apresentou um panorama histórico da cidade, trazendo a importância da oralidade, da memória individual e coletiva, do olhar decolonial ou contracolonial para a sua reconstrução histórica e identitária” (Andrade, 2025, p. 147).

Considerando que um projeto decolonial consiste em “criar e fazer com que o criado não possa ser cooptado, enfraquecido e achatado pelo conceito de representação” (Mignolo, 2010, p. 12, tradução nossa)²⁴ ou por determinados padrões de beleza, a pesquisadora buscou genuinamente criar uma outra narrativa para a história vivida da cidade. Como há inúmeras possibilidades de abordar as maneiras de olhar para a singularidade de cada objeto ali disposto, é preciso estar aberto, assim como os envolvidos estiveram, para “comunicarmo-nos entre todxs

²⁴ Texto original: “En crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación.

e cada um(a) de forma recíproca e (re)distributiva, e fazer da fala uma troca de escutas” (Cusicanqui, 2019, p. 232, tradução nossa)²⁵.

Finalizadas a apresentação de Geysiane e a minha, que tratou da Topofilia como um modo de olhar para as paisagens rurais, e já nas informalidades do evento, conversamos sobre esse conceito. Geysiane notou que toda sua pesquisa estava envolta por um sentimento topofílico, mesmo sem conhecer o conceito. E eu olhei para o seu projeto expositivo como um conjunto de diferentes topofilias, afinal elas

Diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis

25 Texto original: “Comunicarnos entre todos y cada unx em forma recíproca y (re)distributiva, y hacer del hablar um intercambio de escuchas”

de expressar são sentimentos que temos para com o lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Tuan, 1980, p. 107).

Até o momento já se faz possível perceber as diferentes abordagens que os autores citados possuem em relação à paisagem, com suas aproximações e distinções. Algumas vertentes analisam a paisagem como uma forma simbólica ou de representação pictórica, como defendem Cauquelin e Maderuelo. Eles a veem como uma construção sociocultural derivada da arte e da história do olhar. Já Alain Roger propõe que a natureza só se torna paisagem por meio da ‘artealização’, essa transformação do “país” em “paisagem” através de modelos artísticos. Entretanto, esta pesquisa enfatiza a abordagem de Augustin Berque, que elege o *pensamento-paisagem* como sentido vivido e profundo da relação homem-meio, agregando-o a uma construção cultural e histórica. É na Topofilia de Tuan que o “*pensamento-paisagem*” encontra um espaço onde se concretiza pelas atividades sensoriais ativas e afetivas. Vê-se aqui a topofilia como tradutora do *pensamento-paisagem*, habitando entre a construção cultural da paisagem e a experiência vivida pelo indivíduo

2.2. O saber-fazer agrícola como analogia do método artístico

Cecília Salles²⁶, ao pesquisar sobre o processo de construção de uma obra, mais especificamente sobre os procedimentos geradores das ações que se desenrolam em trabalhos, categoriza seis possíveis interações cognitivas formadoras das redes do pensamento²⁷. Durante o meu processo de produção, quase todas as tipologias de interação cognitiva aparecem em diferentes graus. Entretanto, ganha-se destaque uma delas: as experimentações perceptivas impulsionadoras. Salles (2006) considera que percepções geram experimentações e, conseqüentemente, geram trabalhos. Ela fala estritamente das fortes experiências vividas ao acaso:

Há uma certa tendência no olhar para perceber suas indagações e aquilo que move sua obra. A experiência traz nova potencialidade da imagem visual a ser especulada, deste modo, o resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra (Salles, 2006, p. 132).

26 Cecília Almeida Salles é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde hoje é professora.

27 São elas: 1. Expansões associativas; 2. Matrizes geradoras; 3. Embriões ampliados; 4. Experimentações perceptivas impulsionadoras; 5. Dúvidas geradoras; e 6. Erros e acasos construtores.

Minha produção também parte do poder da fisicalidade da imagem e das possibilidades imagéticas provenientes do mundo real, contudo, não há uma ocasionalidade envolvida, um vislumbre momentâneo ou uma abertura/saída em busca de algo, como a metodologia da deriva propõe ou como um turista em outra cidade pode vir a ter. Dialogar visualmente com verduras, paiois, estradas, plantações e demais vegetações, não é resultado de uma eventualidade, mas sim, de uma convivência, de um cotidiano, de uma percepção imersa, de uma topofilia, como previamente descrito.

Bachelard aponta para a essencialidade da presença e do presente ao ler uma imagem. Para ele, uma imagem poética não está submetida a um impulso, mas é resultado de um dinamismo próprio, com determinação fenomenológica e com subjetividade, a qual existe antes mesmo do pensamento. Mesmo que uma imagem seja imaginada, ela é vivida.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso voltar a uma fenomenologia da

imaginação. Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade. (Bachelard, 1957, p. 184)

É possível afirmar, portanto, que “a arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida” (Agamben, 2013, p. 361). A minha correspondente forma-de-vida enquanto artista pode ser parcialmente exposta através de uma metáfora no que tange a um saber-fazer do espaço rural a seguir descrito.

Utilizo a metáfora como recurso de procedimentos artístico-metodológicos assim como a filósofa e ativista indiana Vandana Shiva faz em seu texto “Monoculturas do pensamento” (1993). Shiva utiliza essa expressão para criticar a imposição colonialista de um único modo de pensar, que marginaliza os saberes tradicionais e indígenas. Assim como a monocultura em um solo destrói sua biodiversidade, um sistema de pensamento único,

dominante e colonizador deslegitima os conhecimentos e culturas, através da negação e da invisibilidade. A autora escreve: “O conhecimento dominante também destrói as próprias condições para que existam alternativas, de modo muito semelhante à introdução das monoculturas, que elimina as condições necessárias para a existência de espécies diversas” (Shiva, 1993, p. 27, tradução nossa)²⁸.

O fazer agrícola, da agricultura familiar, busca usar os recursos ofertados pela natureza de maneira consciente e responsável. Sem contratação de mão de obra e em pequenas áreas de cultivo, é necessário conhecer e entender o relevo, a vegetação, os fluxos d'água e outros elementos da paisagem rural. Costumeiramente, as propriedades rurais, as quais incluem áreas de plantio e moradia, são passadas de geração em geração, assim como os saberes que envolvem esses lugares se tornam heranças.

28 Texto original: “Dominant knowledge also destroys the very conditions for alternatives to exist, very much like the introduction of monocultures destroying the very conditions for diverse species to exist”

As populações tradicionais são mais explicitamente testemunhas do processo de modernização do mundo rural e do processo civil homogeneizador. Além de uma luta sociocultural pelo reconhecimento e respeito às suas identidades, estas intrínsecas ao seu território, eles “buscam resistir à monocultura da racionalidade econômico-instrumental, resistindo e adaptando-se à territorialização do mercado globalizado” (Barrera-Bassols; Floriani, 2016, p. 10), tornando-se, portanto, também atores políticos frente a um projeto alternativo de desenvolvimento rural.

Nêgo Bispo (2023) deixa bem palatável como o modo de vida nas ruralidades quilombolas é uma racionalidade contra-hegemônica que “se ancora em valores substantivos socioambientais, aparecendo na contramão dos paradigmas convencionais” (Barrera-Bassols; Floriani, 2016, p. 11). Antônio Bispo escreve: “Nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados” (Bispo dos Santos, 2023, p. 23) e complementa: “O mundo é grande e tem lugar pra todo mundo. O mundo é redondo

exatamente para que as pessoas não se atropelem” (Bispo dos Santos, 2023, p. 54). Ailton Krenak²⁹, um dos maiores líderes indígenas brasileiros, concomitantemente a esses pensamentos, escreve:

Excluimos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver – pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres (Krenak, 2019, p. 23).

Mesmo que grande parte das famílias praticantes da agricultura familiar, incluindo a minha, não estejam a frente de lutas sócio-políticas, e não se enquadrem na reivindicação pela sua identidade enquanto povos tradicionais, elas se estabelecem e corroboram em meio

29 Ailton Alves Lacerda Krenak é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro. Pertence ao povo Krenak (ou Borun), um grupo indígena que vive no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais.

a exigência de uma nova ordem política-econômica, a que preza pelo “reconhecimento de outras narrativas de natureza e a abertura ao diálogo com outros saberes” (Barrera-Bassols; Floriani, 2016, p. 12).

Na agricultura familiar busca-se otimizar, com responsabilidade ecológica, a pequena quantidade de plantio. Por exemplo, quando há dispersão de argila ou fácil compactação do solo, ou ainda quando o solo está com um alto teor ácido, o que dificulta o crescimento dos cultivos, sabemos que ele está pobre em cálcio. A solução mais comum é adquirir calcário, extraído de minas, e dispersá-lo no solo. A extração dessa matéria-prima, uma rocha sedimentar que facilmente pode conter materiais fossilizados, também é geradora de impactos na natureza, ocasionando, além da retirada da vegetação nativa, também a erosão e o assoreamento de cursos d’água. Logo, cientes disso, agricultores pensam em soluções mais sensatas de acordo com seus contextos. Minha família, por muito tempo, usou de cascas de ovos de codorna, ricas em carbonato de cálcio. Um dos nossos vizinhos comercializava os ovos em conserva. As cascas que eram removidas

durante o processo iam se acumulando em um canto do seu terreno. Ao “unir o útil ao agradável”, o que seria descarte para um produtor tornou-se recurso para outro.

A vida na área rural é também uma grande teia de pessoas, culturas e conhecimentos. Em diferentes áreas do território brasileiro, pessoas que moram em áreas rurais facilmente se conhecem, trocam entre si equipamentos, produtos e saberes. Considera-se, portanto, o rural

como lugar de vida, traduzido em práticas produtivas específicas baseadas em um saber-fazer aderido às dinâmicas ecossistêmicas locais; em práticas simbólicas que reforçam a solidariedade entre os indivíduos; em práticas institucionais consuetudinárias de gestão coletiva e partilha dos bens naturais (Barrera-Bassols; Floriani, 2016, p. 11).

Ao observar e conviver com esse saber provindo da experimentação amparado por um olhar atento ao seu contexto, me parece condizente incorporar diferentes práticas experimentais no que diz respeito à materialidade

do meu projeto artístico. De maneira geral, utilizo, analogamente, o saber-fazer rural para a construção de métodos artísticos. O cultivar, desde o início do ciclo da vida de uma planta até alcançar o seu produto final, seja para subsistência ou venda, é permeado por processos que podem se assemelhar ao fazer artístico:

a. O estudo é necessário: Mesmo que informalmente, uma área é estudada, observada, pensada, vivenciada, experienciada (Tuan, 1980). Antes de se plantar algo para venda em maior quantidade, aquela verdura ou legume é cultivada na horta. Antes que um trabalho de arte tenha sua autonomia como objeto artístico, ele habita cadernos de desenhos, existe em forma de estudos ou projeto (Cirillo, 2019). Sempre há planejamento prévio, pelas estações, épocas de chuva ou fases da lua. Uma vez que o cultivo é considerado finalizado, sendo bem-sucedido ou não, há um registro de memória ou até mesmo textual-gráfico – alguns agricultores também o fazem em seus cadernos de anotações –, para que seja possível remeter ou evitar aquele mesmo procedimento posteriormente. É através desses mesmos registros que a minha pesquisa artístico-laboratorial se desdobra.

b. Há uma análise visual constante: É nas menores manchas aparentes que sabemos que uma planta não vai bem; se não há um olhar atento, uma leitura da imagem que se vê, não há apreensão, compreensão e continuidade no processo. Sendo o objeto a própria paisagem, qual visualidade que ali se constrói no fazer artístico? Como essa visualidade é construída? Quais são seus mecanismos?

c. Há uma consciência da autonomia: O terreno é mais ou menos argiloso, precisa-se de descanso, faz chuva ou sol... É necessário compreender a *autoatividade* (Cras; Graw, 2018) do espaço rural. Em um trabalho de arte contemporâneo, é necessário entender de que maneira ele se comporta, para prover aquilo que o “trabalho pede”. E tratando-se de autonomia, é válido elencar que a conclusão de sentido de uma imagem se dá no contato com o leitor-espectador-participante (Barthes, 2004).

A seguir, cada um desses três pontos é discutido mais amplamente. Primeiramente, acerca dos estudos e do processo criativo [a] e em sequência sobre a análise visual [b] e a consciência de autonomia [c].

2.2.1. Estudos e processo criativo

Estando identificadas algumas das matrizes geradoras de estímulos para experimentações e produções artísticas (a tofophilia, experiências, percepções, memórias, dentre outras), é possível abordar as metodologias e materiais presentes no processo criativo.

Após anos e anos cultivando uma gama de hortaliças em um mesmo sítio, minha família desenvolveu seus 'estudos', mesmo que informais, das operações que ali são suscetíveis. Determinada "barroca" nos meses chuvosos não é adequada para cultivo do milho, mas esse morro pedregoso é bom para um pequeno parreiral, e assim sucessivamente. Através de muitas experimentações, observações e vivências é que esse conhecimento foi construído, tal qual ocorre com as produções artísticas. Além disso, cresci observando meu pai, com suas humildes anotações diárias à mão, como na Figura 16, do que se havia feito na roça naquele dia ou de como estava o tempo. Para algumas tradições e crenças populares³⁰, esses registros escritos são fundamentais.

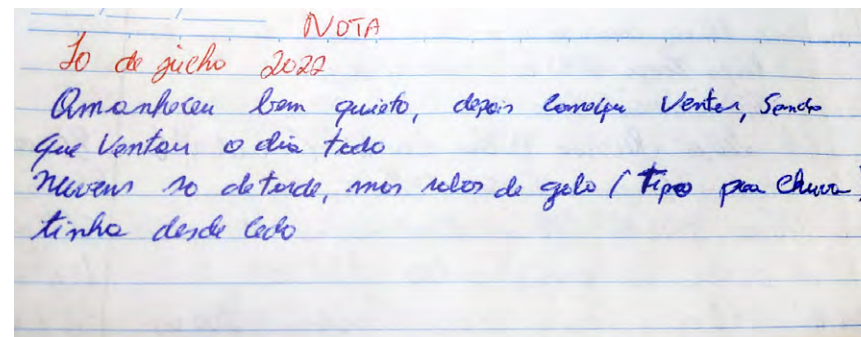


FIGURA 16

Caderno de anotação do meu pai.

FONTE: A autora (2025).

³⁰ Por exemplo, acreditamos no *Dzień Siedmiu Braci Śpiących*, que do polonês se traduz como Dia dos Sete Irmãos Adormecidos, uma tradição do leste europeu. Assim como é o tempo do dia 10 de julho, assim será o ano seguinte. Se o dia amanhece nublado ou chovendo, a agricultura será ruim, não muito frutífera. Se há muito vento, nuvens e sol, será um ano agrícola com muita procura. E se há variações durante o dia, o ano também pode ir mudando.

Ao tratar de uma pesquisa em artes visuais, ou seja, de uma pesquisa em que o objeto acontece ao mesmo tempo em que o pesquisador se debruça sobre ele, é importante frisar, antes de mais nada, os efeitos de um dos procedimentos inevitáveis no meio acadêmico: a tradução da linguagem visual para a linguagem textual. “Como discurso, mesmo que específico, a obra parece, sempre, subordinada à palavra: neste caso, ela deverá ser “traduzida” pelo discurso verbal” (Cattani, 2002, p. 37). Ou seja, mesmo que processos e trabalhos concluídos sejam aqui minuciosamente descritos, reitera-se que nunca haverá a exposição da totalidade dos trabalhos, “porque, na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos” (Cattani, 2002, p. 37). Afinal,

A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta em um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista (Cattani, 2002, p. 37).

E consciente da incompletude desta forma de apresentação dos trabalhos, os registros de processo de criação tornam-se úteis para sua compreensão e sua análise genealógica, assim como para sua eloquência como meio de produção de conhecimento. A seguir, discorre-se sobre os documentos de trabalho, que registram processos metodológicos, materiais utilizados e inserem-se também registros fotográficos.

Primeiramente, faz-se uso de alguns documentos como parte de um laboratório poético-visual. São eles: cadernos de desenhos com anotações, folhas avulsas (ambos em diferentes formatos), cadernos de anotações textuais e alguns arquivos digitais. Varia-se, portanto, entre os suportes fixos e móveis, segundo a taxonomia dos documentos de processo artístico de Cirillo (2019, p. 24). Nesses ambientes gráficos, surgem as primeiras experimentações provenientes da paisagem, sejam elas de observação, memória ou criação, como na Figura 17.



FIGURA 17

Caderno de desenho A5 aberto. 2024. Grafite sobre papel.

FONTE: A autora (2024).

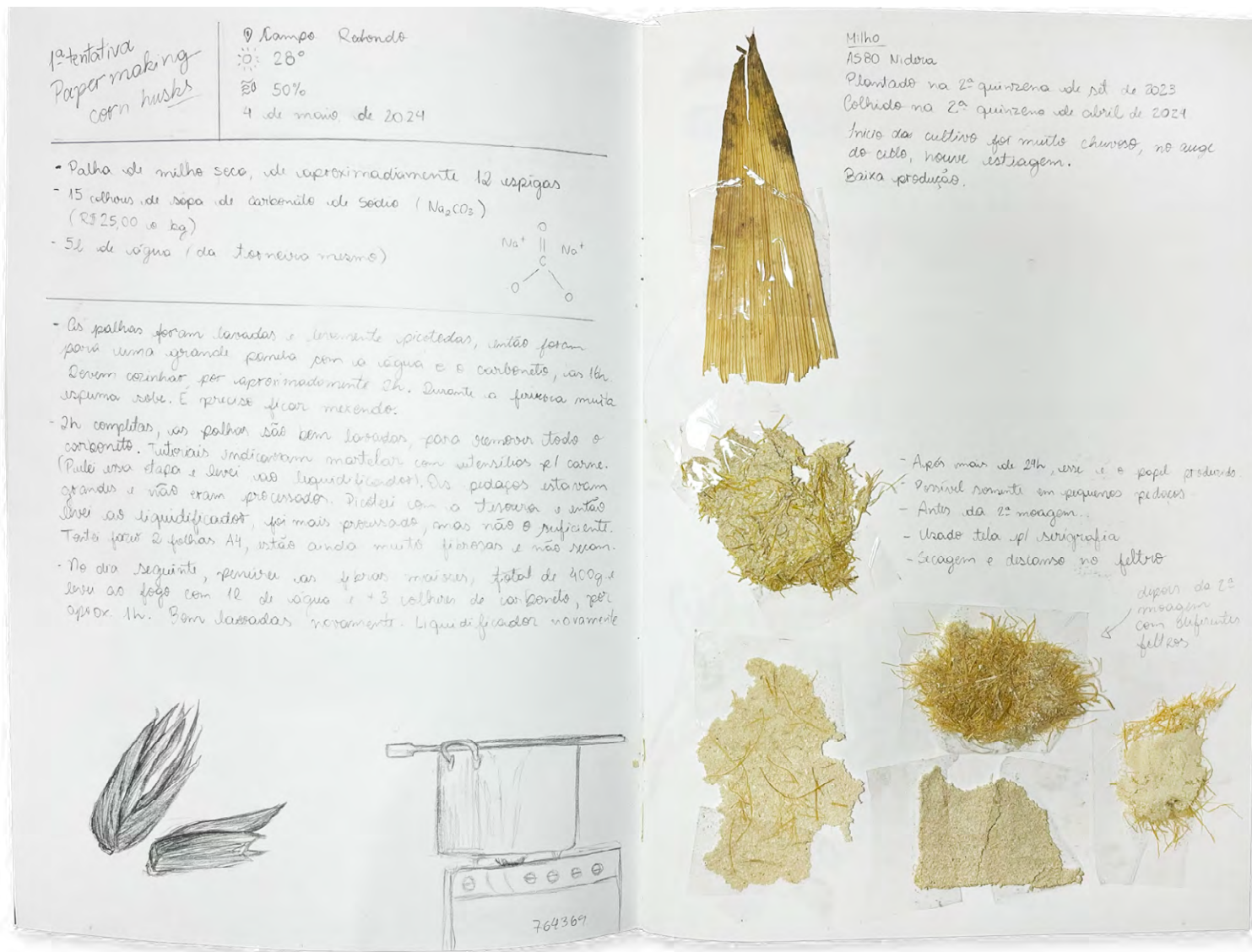


FIGURA 18
Caderno de artista. Anotações sobre o processo de fabricação de papel à base de palha de milho
FONTE: A autora (2024).

Assim como a feira encanta a Rubem Braga³¹, me encanta como “a vida vegetal se torna o lugar de uma explosão inédita de cores e de formas, e de conquista do domínio das aparências” (Coccia, 2018, p. 98). Me fascina uma leitura estética provinda desse ambiente natural, assim como fascina Stefano Mancuso a ponto de considerar as plantas como exemplo de vida de maneira cooperativa, descentralizada, não hierárquica e verdadeiramente democrática³².

São neles que acontecem registros do processo artístico, tanto do aspecto técnico quanto daqueles que conduzem à definição do pensamento visual da criação desta pesquisa. Os cadernos são os ambientes em que problemas são apresentados e explorados rumo a possíveis soluções formais e conceituais. “Verifica-se que esses arquivos são reservatórios da mente criadora, são experiências sensíveis do sujeito criador registradas, podendo, ou não, ser [re] operadas em obras” (Cirillo, 2019, p. 26).

31 “A feira, não sei por quê, me leva a essas divagações infantis; vagueio com suave emoção entre cebolas de brilho metálico e couves e alfaces líricas.” A feira. Braga, Rubem, 1913-1990. URI: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/123456789/3738>

32 Mancuso, botânico italiano, é um autor que vem ganhando potência dentro e fora da academia, é considerado o pai da neurociência botânica. Fascinado pelo mundo vegetal, ele propõe maneiras de organização social baseadas na efetividade das relações biológicas entre as plantas. Por exemplo, para ele, as plantas são o maior exemplo de democracia efetiva: Nenhuma planta desenvolve uma folha de maneira que se sobreponha à que está em altura inferior, de modo a bloquear a recepção de luz solar e inativar sua capacidade de fazer fotossíntese. Ela é estruturalmente desenvolvida para prover a todas as folhas as condições ideais de existência.

Nesses documentos é possível encontrar desenhos de memória, de observação e alguns desenhos livres, os quais são meios de aprimorar pensamentos e narrativas visuais. As anotações, quando acompanham os desenhos, são comentários sobre as expressões gráficas, elementos da linguagem visual, referências artísticas e teóricas. Já quando estão isoladas, assumem formato de diário, que registra “receitas” ou procedimentos, como na Figura 18. Algumas páginas são aqui inseridas de maneira integral, de modo a instaurar um diálogo interpessoal de acordo com um diálogo cultural³³ (Cirillo, 2019, p. 50).

Quanto aos meus materiais, eles partem desde os mais convencionais dos ateliês de artistas, como o grafite, nanquim, aquarela, até materiais alternativos, como a terra em seu estado encontrado na natureza. A terra já era um elemento pictórico na minha produção, utilizada para a representação (literal) da terra nas paisagens, através da produção da tinta a óleo. Mas durante o mestrado, portanto, houve um trabalho mais cuidadoso com a extração dos pigmentos terrosos, a fim de construir minhas próprias paletas de tintas a óleo (embalagens utilizadas para armazenamento na figura 19), gouache e aquarela

33 “O Nível II, o diálogo interpessoal, arquiteta-se na interlocução com o outro-ser e se dá por meio do compartilhamento e da análise dos documentos decorrentes desse processo criador, os chamados cadernos de artista, com base nas quais se dará o embate do arqueólogo da criação, o pesquisador, com o artista e seu pensamento gerador. Como desdobramento desse ato de mediação interpessoal, uma nova visão da obra do artista poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte. O Nível III, o diálogo cultural, congrega as estruturas do organismo social e suas tradições, analisando como esse diálogo com o tempo e a história social são vitais na constituição da obra de arte, e como essas questões se apresentam nas páginas que constituem a gênese da obra. Revela-se, assim, a existência de uma realidade que demarca a percepção: realidade cultural.” (Cirillo, 2019, p. 50) ..

(paleta pode ser visualizada na figura 20). Inicialmente, ela é afetivamente coletada, explorando as diferentes colorações encontradas no sítio da minha família, em seguida, ela é peneirada para tirar o que chamamos de “terrão”, queimada dentro do forno a lenha, para eliminar a biomassa microbiana. Faço uma solução de terra peneirada com água e aguardo pela decantação, de pelo menos 12h (figura 21). O pigmento que fica suspenso é derramado em um filtro convencional de café, a fim de remover toda a água. A secagem total demora pelo menos uma semana, a variar com a temperatura e umidade do ar. Uma vez seco, ele é moído em um pilão e peneirado uma última vez, em uma malha de 40 microns. Os pigmentos são armazenados em potes de vidro até que sejam macerados em uma base de granito com a moleta e seus devidos aglutinantes (figura 22).



FIGURA 19

Embalagens para armazenamento de tinta a óleo.

FONTE: A autora (2025).



FIGURA 20
Paleta autoral de aquarelas.
FONTE: A autora (2025).



FIGURA 21

Processo de decantação de pigmentos terrosos

FONTE: A autora (2025).



FIGURA 22

Pigmentos terrosos em fase de preparação

FONTE: A autora (2025).

O pigmento da cor preta é extraído de duas fontes: da pirólise³⁴ (figura 23) de gravetos do *Pinus elliottii* e da pirólise de ossos suínos ou chifres bovinos (Figura 24). Os gravetos também são utilizados como fusaines, para explorar traços, hachuras e esfumados (Figura 25).



FIGURA 24 - Ossos bovinos e suínos antes de queima.
FONTE: A autora (2024).



FIGURA 25 - Gravetos após processo de pirólise.
FONTE: A autora (2024).

34 Processo de queima com a ausência de oxigênio. Os gravetos são colocados dentro de uma lata de metal, tampada com um papel alumínio com um pequeno orifício, para eliminar os gases internos. A queima ocorre por aproximadamente 1h, sem o fogo sem totalmente constante.



FIGURA 23
Registro de processo de pirólise.
FONTE: A autora (2025).

Nesse momento é comum a presença dos erros e acasos. É através deles que as ramificações do pensamento acontecem, assim como o surgimento de novas hipóteses, não somente em relação aos critérios técnicos, mas enquanto composição de trabalho de arte. Através dos erros e acasos, situações são propícias para que o artista passe a “conhecer melhor o que ele quer a partir, muitas vezes, da compreensão daquilo que ele não quer, que aparece sob a forma de inadequações ou erros” (Salles, 2006, p. 146). É válido aqui considerar que

Em níveis baixos de consciência, o artista experimenta métodos de procedimento indiferenciados ou irrestritos que rompem com os limites precisos da técnica racional. Aqui, as ferramentas não se diferenciam do material com que operam, ou então parecem voltar à sua condição primordial (Smithson, 2006, p. 185).

Com os materiais que sofrem ações de gestualidade prontos de antemão, a dúvida surge: Qual será o suporte? Toda a manualidade exercida até o momento pede por um suporte condizente com a proposta artística. Considerando que “aquele que está envolvido em um processo criador está de tal modo comprometido com as obras em construção, que se coloca em condições propícias para encontros dessa natureza” (Salles, 2006, p. 155), a resposta se fez clara ao meu entorno: Utilizar a abundância de fibras (celulose) que poderiam vir a ser superfícies. Inicia-se a jornada de estudar a composição e produção do papel. Os papéis artesanais produzidos foram de fibra de bananeira, de espiga de milho e de broto de bambu, como se pode ver na imagem a seguir:

Papel de
Banana

9 Campo Redondo
9 11 e 12 de maio de 2024



Após um período de bom humor e de
seu cacho de cabelo por destruído,
para conduzir seu cão. Foi aí que
meu pai destruiu um
dorso foi cortado e o
foi unido, descurando
basta. A parte inferior tem

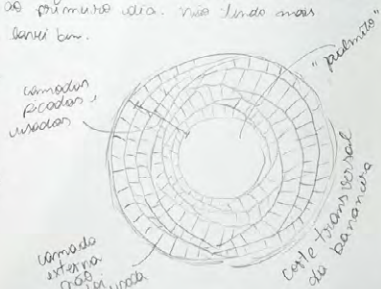
lindo, como o desenho abaixo, e bem aguçada e o parafuso foi desmontado e levado às ferramentas externas estavam quase espedaçado, então se desmontei. A conexão anterior, que "palmetei" também foi desmontado. Cortei um rodilar e depois um pedaço, de forma que fôrma menor que antes e com o mesmo tamanho.

Logo, bem, acho uma florula com água, adiciono os pedregos e levo ao fogo por mais ou menos 10 h, 5 h no 1º dia e mais 5 h no 2º dia. No primeiro dia eu adiciono mais água na medida que ia evaporando, no segundo deixo a água evaporar, e a água ferve na panela também durante mais.

Mexendo de vez em quando e alternando entre tampado e destampado. Na segunda das complexas moléculas, portanto, empacotadas ao primeiro dia. Não lido mais.

Tanta água, tirei do fogo e levei bem.

Logo, quando os pedacos de
bambuquinho se tornaram
aquele, quase o copo cheio.
As folhas batiam muito
dentro, mas sempre acumulava
um plumaco que procurava
ser pichado com a tesoura.



tan var fibras pequenas, mais um líquido branco, form a uma grande bola com coque, para que pudess, ser "pisado" com a tela não cessou a vibrar. Então deixei secar na tela, por ali que descei rapidamente a tela. Ele se form a, porém, mas não rachou como o papel de malha, pois um peso em cima para garantir que fique plano.

as bordas ficam
irregulares, mas
isso não me
importa, acho en-
terredado, um belo
exemplo da magnitude
de uma distância.



→ todos de
- amanha
A4, A3,
malha 80 fios c



FIGURA 26

Caderno de artista. Anotações sobre o processo de fabricação de papel à base de bananeira.

FONTE: A autora (2024).

Alguns desses suportes produzidos possuem uma materialidade potencial por si sós: fibras se sobrepõem, acumulam, se espaçam, criam texturas e variações de cores. Com esses resultados e através de uma constante análise da própria produção, são percebidas as maneiras como as matérias e imagens se comportam em seus suportes, apontando para um “espaço onde uma produção artística vem inscrever-se que pode ser também, simultaneamente, o de sua realização” (Fervenza, 2009, p. 70).

Em resumo, os “estudos” que são realizados a partir do saber empírico no espaço rural (as tentativas, com erros e acertos, de cultivos, o conhecimento passado e aprimorado pelas gerações, os registros em memória ou em matéria, dentre outros) podem ser análogos aos processos iniciais da pesquisa artística. Entretanto, cabe aqui fazer o adendo de que a pesquisa artística também se pauta, concomitantemente, mas não exclusivamente, pelo saber acadêmico. Ou seja, a experiência sensível e os processos experimentais são formas legítimas de investigação, tal qual os diálogos com referenciais teóricos e artísticos, metodologias e sistemas de validação próprios do sistema.

2.2.2. Análise visual constante e consciência da autonomia

Acompanhar de perto uma plantação para prover o que é necessário a ela acontece de modo simultâneo à compreensão de autonomia que as ações da natureza possuem (ou suas respostas às ações humanas³⁵). É pela visão que se conhece: “conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso” (Bosi, 1988). Pela visão é que nosso corpo conhece.

Cézanne (França, 1839 – França, 1906)³⁶, artista pós-impressionista francês, que pintou diversas paisagens, buscava pintar o mundo para fazer vê-lo, procurava pintar como era tocado pela realidade. Com a sua seleção de cores e perspectivas distorcidas, Cézanne ativava todos os sentidos, uma corporalidade, daquele que observava sua obra, através de um sentimento de estranheza simultânea a um incessante recomeço. Segundo sua lógica, “a arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão” (Merleau-Ponty, 2004, p. 118).

35 AZAM, Geneviève. Carta à Terra: e a Terra responde. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

36 Ao decorrer da dissertação, os artistas não contemporâneos possuirão a marcação do seu local e data de nascimento, assim como local e ano de morte, pois considera-se o contexto histórico e local importante para a compreensão do gênero da paisagem.

A atenção que se coloca em uma plantação na seca ou em nuvens escuras no meio da colheita também é aplicada ao ler imagens artísticas. O cuidado no olhar está em funcionamento tanto no saber-fazer rural quanto na prática artística. Compreender que uma geada forte se formou e que a produção ainda jovem foi arruinada acontece ao mesmo passo que incluir uma cor em determinada composição a desconfigura de sua potencialidade visual. Matisse, artista atencioso na criação de espaços pictóricos, acerca da autonomia da cor, escreve:

A tendência dominante da cor deve ser a de servir o melhor possível a expressão. Aplico os meus tons sem preconceitos. Se ao primeiro contato, e talvez sem que eu tenha tido consciência disso, um tom me atraiu ou repeliu, aperceber-me-ei na maior parte das vezes, depois do quadro acabado, que respeitei esse tom, ao passo que modifiquei e transformei progressivamente todos os outros (Matisse, s.d., p. 39).

Em meio à intensa produção técnica de materiais e suportes, algumas características dos estudos se sobressaem, indicando, portanto, a autonomia de que aqui se trata. A terra, por exemplo, como material pictórico, cada vez mais assumiu sua expressividade de matéria. Diferentes

colorações e granulações foram se apresentando capazes de construções imagéticas perspicazes. E ainda, seu uso pode trazer consigo as especificidades de um tempo, uma plasticidade de um espaço, pois “sempre diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15) e “nosso presente pode, de repente, se ver capturado e ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar” (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

“*Sem título I*”, apresentado nas Figuras 27 e 28, é um dos exemplos de trabalho resultante dos desdobramentos de pesquisas dentro do ateliê e da autonomia do material. Para o preparo das tintas com pigmentos terrosos, sendo eles de diferentes tons de marrons, vermelhos e amarelos, eram coletadas amostras das sucessivas peneiragens, resultando em diferentes granulações. Aos poucos, acumuladas no ateliê, essas amostras “pediam” por um uso experimental, afinal, um armazenamento as configura como parte de um procedimento de cunho científico, e não sensível. Quando aplicada sobre um chassi, em suaves degradês e manchas, com diferentes porosidades pigmentárias, a terra não é mais terra, e sim pintura.



FIGURA 27

[detalhe] Sem título I, 2024 | Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.
FONTE: A autora (2024).



FIGURA 28

Sem título I, 2024 | Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.

FONTE: A autora (2024).

Aqui, um retângulo de 30 cm x 40 cm abriga uma superfície que não é completamente lisa, quando está contra a luz, se revela levemente granulada. Se dividida na horizontal, o encontro dos dois diferentes tons acontece no $\frac{1}{3}$ inferior, de modo assimétrico, estando o marrom alaranjado na parte superior e o marrom mais sóbrio na parte inferior. É um embate que mora nessa superfície, embate de texturas e de mesclas, mas é um embate que nenhum dos lados tende a se mostrar em vantagem, não haverá um ganhador, pois tudo ali se acomoda. São campos de cores que com as tensões internas se expandem. Tudo ocorre à maneira que artistas cubistas um dia fizeram ao usar materiais granulares, como areia, papel e serragem para dar textura, além de colar objetos reais, a fim de criar uma visualidade que “favorece a desierarquização do espaço e a perda dos parâmetros tradicionais” (Couchot, 2003, p. 50).

O trabalho da Figura 29 se comporta de forma semelhante. Nele as granulações terrosas são mais sutis, enquanto que a transição das cores é mais abrupta. Na base inferior, há uma massa visual que se aproxima da cor Alizarin Crimson, nela se apoia outra área de cor, semelhante a um vermelho

óxido transparente, que sangra para além da tela, enquanto sua base é contida, espremida para que ali permaneça. Tal qual ocorre nas paisagens “convencionais”: um céu flutuante, que expande, enquanto que o solo deve ser composto de maneira a conter tudo aquilo que deseja ser mostrado na pintura.

Nesta visualidade, a paisagem é invocada pela ausência de justamente aquilo que um dia foi considerado como sua invenção: a perspectiva (Cauquelin, 2007). Não há linearidade, são massas pictóricas que se comportam em uma superfície. Mas suas diferentes densidades e colorações constroem um “em cima” e um “embaixo”, um “céu” e uma “terra”, um “perto” e um “longe”. Todas as características presentes, mesmo que subjetivamente, nas convencionalidades de uma paisagem, mas sem deixar de refletir a linguagem da pintura primordialmente, sendo uma realidade plástica autossuficiente (Couchot, 2003).



FIGURA 29

Sem título II, 2024 I Terra sobre tela, 30 cm x 40 cm.

FONTE: A autora (2024).

Acerca da autonomia e expressividade da matéria, além do vínculo afetivo, podemos mencionar a produção artística de Brígida Baltar (1959-2022), artista brasileira que faleceu recentemente. Brígida, durante anos, utilizou o pó de tijolo da casa onde viveu com sua mãe quando era jovem em seus projetos artísticos. Ao criar e recriar pinturas e instalações a partir desse mesmo pó, ela explorou tanto o potencial afetivo quanto pictórico do material (figura 30). Em uma conversa com Regina Melim, em dezembro de 2009, ela relata:

Assim, a partir do pó de casa fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a ideia da casa móvel, que se espalha nos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas (Baltar, 2009).



FIGURA 30

Brígida Baltar | Chão, 2022 | Pó de tijolo moldado com cola PVA sobre madeira | Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

FONTE: A autora - Exposição Geometrias, MASP (2025)

Paul Valéry descreve a obra de arte como algo que simultaneamente alimenta e instiga o espectador, despertando desejo e satisfação. Através dessas peculiaridades matéricas e sensíveis autônomas, podemos dizer que

A obra nos oferece, em cada uma de suas partes, ao mesmo tempo o alimento e o estímulo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte ponto em recompensa por aquilo que se demos a ela de nossa liberdade, ela nos dá o amor pela captividade que nos impõe, e o sentimento de um tipo delicioso de conhecimento imediato; e tudo isso dependendo, para nosso grande contentamento, nossa própria energia, que ela evoca de um modo tão conforme a entrega mais favorável de nossos recursos orgânicos, que a sensação de esforço se torna ela própria inebriante, e nos sentimos professores por estarmos magnificamente possuídos (Valéry, 2023, p. 36).

Portanto, com esta analogia, vê-se que o fazer artístico que emerge da observação e convivência com a agricultura familiar ultrapassa um simples retrato ou romantização do

cotidiano rural. Ele incorpora práticas experimentais que dialogam com a materialidade do mundo e com o espaço rural. Este configura-se como lugar de vida, traduzido em práticas produtivas específicas baseadas em um saber-fazer aderido às dinâmicas ecossistêmicas locais; em práticas simbólicas que reforçam a solidariedade entre os indivíduos; em práticas institucionais consuetudinárias de gestão coletiva e partilha dos bens naturais (Barrera-Bassols; Floriani, 2016, p. 11).

3. COM TERRA: ACERCA DO CONCEITO DE PAISAGEM RURAL

Dentro das discussões acerca da origem da paisagem, seja ela linguística³⁷ ou conceitual, alguns autores, como Berque e Roger, partem do princípio de que sua concepção ocorre devido à instalação de uma vida social urbana, a qual olha para os espaços não-urbanos. Um desses locais relativamente independentes da urbanidade e que possui contato com a natureza é o espaço rural, um possível berço do *pensamento-paisagem*, já que o mesmo, historicamente, influenciou a organização da sociedade em centros urbanos.

O geógrafo Gonçalo Ribeiro Telles³⁸ (2011) afirma que a paisagem, enquanto expressão do relacionamento humano com o território e a natureza, se forma primeiramente no espaço rural, onde o homem molda o meio para produzir, habitar e dar sentido ao lugar. Aqui falamos de *pensamento-paisagem*. Telles pontua (2011, p. 476) que “a “invenção” da paisagem é uma consequência da apropriação, pela sociedade humana, do espaço físico necessário à atividade agrícola ou à pastorícia”.

³⁷ A etimologia de paisagem (em castelhano, do francês paysant = campesino, lavrador) mostra uma estreita relação com ruralidade e agricultura.

³⁸ Gonçalo Ribeiro Telles é Arquiteto paisagista e ex-Ministro da Qualidade de Vida de Portugal.

Portanto, vê-se que esta “ruralidade inicia-se por um ato brutal sobre a natureza para a criação do espaço agrícola” (Telles, 2011, p. 476), afinal, é através de ações intrusivas da revolução agropastoril, como o domínio do fogo, o saneamento de pântanos e demais medidas para tentar manter os solos férteis, que esses espaços começaram a ser moldados. Com o domínio do cultivo do solo, os grupos sociais iniciam a fixação em diferentes localidades geográficas. Sobre esse trabalho de comunidades rurais em gerações sucessivas, Telles escreve:

Os campos cultivados e pastados são uma criação das comunidades instaladas e vivendo em áreas geográficas, mais ou menos definidas e extensas, do planeta. Com os campos cultivados, nasce a agricultura, com esta, a ruralidade, e com ambas, a cidade, como sucedeu na Mesopotâmia e no Vale do Nilo (Telles, 2011, p. 477).

Em seguida, vemos que “pouco a pouco as cidades foram crescendo, os campos cultivados alargando-se e os modos de vida rural e urbano foram se diferenciando” (Telles, 2011, p. 479). No período medieval, dentro do sistema

feudal, assim como também no Renascimento, já era perceptível um afastamento entre os modos de vida no campo e na cidade, sejam elas pequenas ou como centros comerciais maiores.

Desde muito cedo que o trabalho rural exigia o contacto permanente com as forças da natureza e um grande esforço físico enquanto que, na cidade, se desenvolvia um trabalho mais intelectual, sendo possível uma maior independência daquelas forças e um menor cansaço físico. A cidade organizava-se como centro religioso, administrativo e judicial, nela se desenvolve o comércio, as artes e os ofícios e sente-se protegida pelas fortificações e pelo lugar sagrado à sombra dos quais nasceu. (Telles, 2011, p. 479)

A partir do século XI, no contexto europeu, com o crescimento das cidades e do comércio, começou a formar-se uma burguesia urbana: uma nova elite composta por comerciantes, banqueiros e artesãos ricos. Aos poucos, também houve o surgimento de uma elite intelectual, inicialmente vinculada à Igreja e à aristocracia, que

gradualmente ganhou autonomia e passou a atuar no espaço público e crítico. Enquanto trabalhadores do campo e povos originários ao redor do mundo vivenciavam um *pensamento-paisagem*, a elite, nas cidades, desenvolvia um *pensamento sobre a paisagem*.

Durante milênios, fazer os outros trabalharem foi, essencialmente, trabalhar à Terra. Daí nasceu as cidades e foi, portanto, a partir delas que um olhar desinteressado - proveniente do *frui*, não do *uti* - pôde ser lançado sobre o meio ambiente, suscitando representações da natureza como tal para fazer dela um objeto de conhecimento (Daí vem a ciência) ou de pura contemplação (Daí vem o pensamento sobre a paisagem) (Berque, 2023, p. 40).

Aqui nota-se a perspectiva de que o “nascimento” do conceito de paisagem, do *pensamento sobre paisagem*, foi uma invenção “feita na cidade” (Berque, 2023). A quem restava tempo para ler, pensar e escrever? Certamente não eram os trabalhadores comuns do campo. A grande elite, que era letrada, concentrava-se nas cidades. Berque (2023, p. 38-39) nos lembra que

Essa forclusão do trabalho da Terra é um requisito fundamental das sociedades muito complexas - em termos de divisão do trabalho social - para desenvolver cidades e, conseqüentemente, uma “classe ociosa” (*veblen*), apta a contemplar a natureza ao invés de transformar laboriosamente em suas mãos (Berque, 2023, p. 38-39).

Grande parte dessa elite era formada por proprietários de terra³⁹, “para quem o campo era o lugar do *otium*, essa condição de lazer letrado que os afazeres (*negotium*) da cidade negavam (*negare*)” (Berque, 2023, p. 38). Sendo assim, o conceito de paisagem não só possui uma base elitista, extremamente afastada do *pensamento-paisagem*, quanto também é uma manifestação de poder, “ora, é a cidade que estabelece o mundo” (Berque, 2023, p. 46).

Esse abismo entre os modos de vida rural e urbana atinge seu auge com e após a Revolução Industrial, durante

39 “Essa condição deve ser preenchida para que nasça, eventualmente, um pensamento da paisagem que supõe que a natureza ou o natural seja o suficientemente distinguidos no humano ou do social para que exista, justamente, uma palavra para dizer “a natureza”. Ora, por mais natural que nos pareça hoje, isso não é óbvio; a história e a antropologia o testemunham” (Berque, 2023, p. 39)

o século XIX. Nesse momento, devido ao aumento das fábricas e da necessidade de mão de obra, “a população emigra para a cidade e abandona o trabalho nos campos e o mundo rural torna-se sinônimo de pobreza e passa a ser considerado como um obstáculo ao progresso que convém ultrapassar” (Telles, 2011, p. 480). Ao longo dos séculos XIX e XX, as atividades humanas aceleraram significativamente, as novas tecnologias moldaram como exploramos e utilizamos os recursos naturais, levando a problemas ambientais globais, como a poluição, o desmatamento e a extinção de espécies. Encara-se, conseqüentemente, uma transformação do paradigma do espaço rural que acarreta uma desconexão progressiva na relação homem e meio ambiente, resultando em desafios ambientais que são emergentes.

A paisagem rural não é mais do que uma biocenose de substituição que, por isso, se rege por princípios biológicos. Não é estática porque é viva e caracteriza-se por equilíbrios dinâmicos, não admitindo rápidas transformações nem a variação desordenada de parâmetros independentes. (Telles, 2011, p. 478)

Já Claval (2005) discute como as transformações econômicas e sociais do século XX, e inevitavelmente do século XXI, como a mecanização e industrialização da agricultura e o contínuo êxodo rural, alteraram profundamente as paisagens rurais. Segundo ele, “as paisagens se tornaram mensagens. Elas precisam ser estudadas assim como textos. Elas traduzem para a forma visual, aquilo que vem de ideias abstratas, meditações filosóficas ou convicções religiosas” (Claval, 2005, p. 16, tradução nossa)⁴⁰. Atualmente,

Um fluxo interminável de imagens do rural invade nossa imaginação por meio de múltiplas telas e materiais impressos. Essa intensa objetificação do rural é alarmante e divide nossos papéis entre espectadores e habitantes. A transição de uma economia agrícola e mineradora para uma economia de serviços, e, sobretudo, não baseada na terra, cristalizou nosso olhar sobre a paisagem. Passamos a ver o ambiente rural como uma imagem que nos serve. Construímos a paisagem que desejamos. (Bohm; Feenstra, 2019, p. 16, tradução nossa⁴¹)

40 Texto original: “Landscapes have become messages. They had to be studied as texts. They translated into a visual form abstracts ideas, philosophical meditations or religious convictions”

41 Texto original: “An endless stream of images of the rural enters our imaginations through multiple screens and printed matter. This intense objectification of the rural is alarming and splits our roles into spectators and dwellers. The transition from an agricultural and mining economy to a service, and above all non-land-based, economy has fixed our view of the landscape. We see the rural environment as an image that serves us. We build the picture that we long for.”



FIGURA 31

Campanha “Paraná, o supermercado do mundo”

FONTE: Governo Paraná (2025)

Pode-se verificar a imanência desse fluxo de imagens com uma campanha realizada pelo Governo do Paraná no ano de 2025, num contexto espaço-temporal muito próximo da minha produção artística aqui descrita. A campanha com o slogan “Paraná, o supermercado do mundo”⁴² ocupou outdoors pelas cidades e até mesmo

adesivagens de ônibus. A imagem acima (31), por exemplo, coloca uma gôndola de supermercado, com diversos produtos, em meio a uma vasta plantação de soja. Utilizando uma tipografia vernacular, comum em anúncios de promoções de mercados, a frase “A gente produz, + de 170 países consomem”, seguida do slogan, ocupa boa parte da imagem.

⁴² Pode-se assistir a um teaser da campanha em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bf4a3Cu3PFg>

O drástico contraste entre os produtos já industrializados, armazenados em embalagens plásticas e dispostos organizadamente em prateleiras, e o campo em que estão evidencia a ideia construída de que o espaço rural está a servir de modo ilimitado a toda a sociedade. Coderch (*et al.*, 2010) pontua como o mundo rural hoje é visto para cumprir três funções: Oferta de bens e serviços; Satisfazer necessidades; e Proteção (cultural e de patrimônio). Além disso, é inevitável problematizar a industrialização da agricultura, desde que o fundo da imagem é uma monocultura extensiva. Telles escreve:

A chamada “modernização” da agricultura, não compreendendo o essencial das componentes biológicas e culturais da paisagem, compraz-se em destruir o equilíbrio dinâmico das biocenoses em que assenta essa paisagem. Devido ao desconhecimento cada vez mais profundo de muitos responsáveis políticos e técnicos e à ideia de que a atividade agrícola não é, nos termos convencionais, remuneradora, a paisagem rural é sistematicamente destruída, desaparecendo como valor estético e patrimonial autônomo (Telles, 2011, p. 481).

Antigas estruturas e metodologias agrárias foram abandonadas ou substituídas. Quando não rendida a práticas de monocultura, aos empreendimentos agroindustriais e agropecuários, e quando não é palco de conflitos e violências, a paisagem rural está sendo transformada para atender a novos usos, como ao turismo, à recreação e à conservação. Brevemente, reitera-se que as “paisagens são o resultado dos interesses e atividades humanas. Essas formas podem ser interpretadas como uma linguagem, mas não uma linguagem universal” (Claval, 2005, p. 18, tradução nossa)⁴³. Resta-nos perguntar: “Será que uma leitura diferente do rural, e a busca por relações de produção rurais, podem nos permitir expandir a forma como experienciamos a arte, criando novos modos e modelos de uso dos nossos recursos? (Bohm; Feenstra, 2019, p. 16, tradução nossa)⁴⁴.

43 Texto original: “Landscapes are the result of human interests and activities. These forms may be interpreted as a language, but not a universal one.”

44 Texto original: “Can a different reading of the rural and looking for rural relation of production allow us to stretch the shape we experience in art, to set up new modes and models of using our resources?”

3.1. Visualidades do rural

A paisagem rural, conforme anteriormente explorado, pode ser considerada como o ambiente que paira entre a natureza e o espaço moldado pela manipulação do homem (Claval, 2005, p. 17-18). Vê-se como “o rural é uma multiplicidade e é dinâmico; pode estar ligado ou desligado de uma geografia, pode ser uma mentalidade, uma determinada prática ou uma identidade compartilhada” (Bohm; Feenstra, 2019, p. 12, tradução nossa)⁴⁵.

Paul Claval estabelece três perspectivas para estudar as paisagens rurais (2005). A primeira, de caráter funcional, olha para como o espaço é organizado por conjuntos de campos, prados, pastos e bosques em função da produção agrícola. A segunda perspectiva, sendo histórica, vê a paisagem através das expressões das sociedades que ali habitam. E por fim, a terceira, a perspectiva simbólica e estética, interpreta a paisagem como uma superfície que para ser lida, precisamos descobrir a existência de outros mundos que ali estão, pois “para as populações locais, as paisagens não se baseavam apenas na percepção

⁴⁵ Texto original: “The rural is a multitude and it is dynamic, it can be attached or detached from a geography, it can be a mindset, a certain practice or a shared identity.”

visual [...] Elas eram a encarnação de sistemas sociais, culturais e políticos fundamentais” (Claval, 2005, p. 13, tradução nossa)⁴⁶.

Assim sendo, as produções artísticas aqui apresentadas, possuem uma inter-relação entre as três perspectivas. Pois, vê-se como “uma paisagem não é apenas um lugar, é também sua imagem, e não reside exclusivamente na natureza, na história ou na estrutura social, mas também na cultura” (Coderch *et al.*, 2010, p. 6, tradução nossa)⁴⁷⁴⁸.

É no rural (do latim: *ruralis*, de *rus*, *ruris*, *campo*, ou seja, *pertencente ao campestre*) que se encontram simultaneamente em um mesmo território o *ager*, a *saltus*

⁴⁶ Texto original: “for local populations, landscapes were not only based on the visual perception [...] They were embodiment of basic social, cultural and political systems”

⁴⁷ Texto original: “Un paisaje no es sólo un lugar, también es su imagen, y no reside exclusivamente en la naturaleza, en la historia, en la estructura social, sino también en la cultura”

⁴⁸ Pode-se complementar dizendo que “Toda paisagem é cultural, não essencialmente por ser vista por uma cultura, mas essencialmente por ter sido produzida dentro de um conjunto de práticas (econômicas, políticas, sociais), e segundo valores que, de certa forma, ela simboliza.” (Besse, 2014, p. 30)

e parte da *pólis*, como se vê representado no esquema visual ao lado. O *ager* representa a porção cultivada, o campo trabalhado e racionalizado para a produção agrícola, onde a terra é dividida e manejada. Já o *saltus* corresponde aos espaços naturais, sem intervenções humanas diretas, como florestas ou pastagens. Por fim, mesmo no campo, encontra-se a presença da *pólis*, não como cidade plena, mas como traços do urbano que penetram o rural, principalmente o rural contemporâneo: comércio, a monetização, a prestação de serviços e até modos de sociabilidade. “Na perspectiva dos agricultores locais, a paisagem é concebida como a materialização do sistema agrícola. Ela é composta por partes que são, ao mesmo tempo, diferentes e complementares” (Claval, 2005, p. 12, tradução nossa)⁴⁹. Assim, o rural contemporâneo não pode ser compreendido como um espaço homogêneo ou isolado, mas como um território híbrido, onde se entrelaçam dimensões produtivas, naturais e culturais, revelando sua complexidade histórica e simbólica.

⁴⁹ Texto original: “In the perspective of the local farmers, landscape is conceived as the materialization of the farming system. It is made of parts, which are at the same time different and complementary”

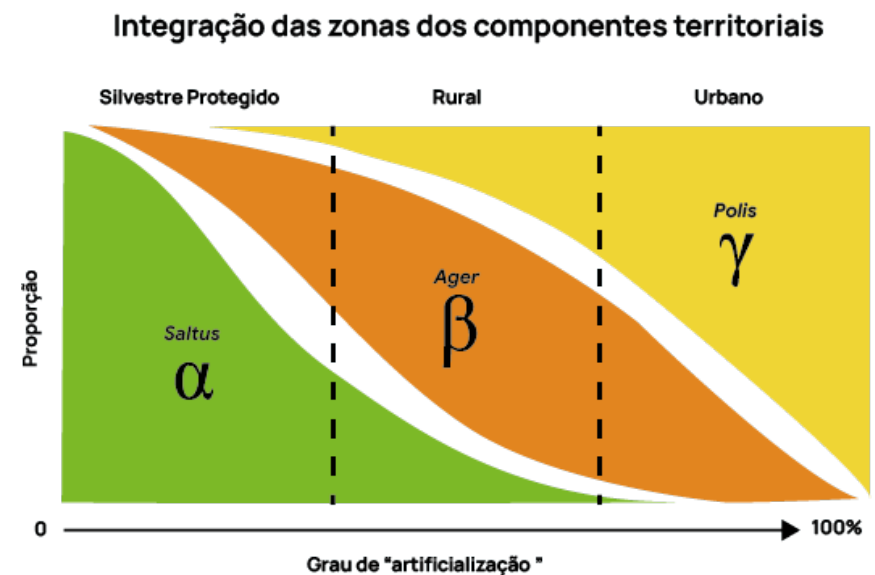


FIGURA 32

Integração dos componentes territoriais.

FONTE: Adaptado de GASTÓ CODERCH, J. M.; GÁLVEZ NAVARRETE, M. C.; MORALES ARNAIZ, P. Construcción y articulación del paisaje rural, 2017.

Podemos elencar alguns artistas que se ocuparam da temática discutida até então, sem pretensão nenhuma de fazer uma análise histórica da paisagem rural. Pieter Bruegel, o Velho, artista da pintura renascentista flamenga do século XVI, é considerado por alguns como o primeiro que representou o trabalho agrícola, colheitas, festas e aldeias. Na pintura “Os Ceifeiros” (1565), por exemplo, o artista inicia uma prática que atuou quase como um golpe contra a emergente hierarquia renascentista dos gêneros de pintura, misturando a cena de gênero e a pintura de paisagem. Ele retrata trabalhadores do campo em um momento de descanso em meio à colheita do trigo no mês de agosto, no verão do hemisfério norte. Essa pintura fazia parte de um conjunto de outras 12 que retratavam as diferenças ao longo dos meses do ano, enfatizando seu sentido de temporalidade (Ingold, 2021).

O senso de harmonia rústica transmitida nesta cena pode representar uma idealização por parte de Bruegel. Como ressalta Walter Gibson, Bruegel estava inclinado a “representar os camponeses da mesma maneira que um rico proprietário de terras os teria visto, como os anônimos encarregados de seus campos e rebanhos” (1977, pp.157-158). Qualquer proprietário de terras teria satisfação em

uma colheita tão boa, enquanto as mãos que suavam para ceifá-la podem ter tido uma experiência bem diferente. (Ingold, 2021, p. 139)

Na pintura pode-se ver uma clara relação entre comunidade e espaço. A paisagem rural, que domina a visualidade da pintura, está sendo moldada, e quem a molda está figuradamente representado. Keith Christiansen, presidente do departamento de pinturas europeias do Museu Metropolitano de Arte de Nova York de 2009 a 2021, em uma produção audiovisual do The Metropolitan Museum⁵⁰, museu onde o trabalho está localizado, diz que ele é uma celebração visual da admiração pela literatura de Virgílio, contagiante pela Europa na época, a qual devaneava pelo suposto modo de vida ideal dos camponeses, que, por estarem em contato com a natureza, vivem a vida “da mais verdadeira forma”. É clara a idealização feita desse trabalho braçal, desgastante, explorado, mal-remunerado e pouco reconhecido socialmente. Sem contar que o cultivo do trigo na época e na localidade de Antuérpia era conhecido como ouro, sendo uma das primeiras commodities no desenvolvimento de mercados.

50 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-XAR-p790c>



FIGURA 33

Pieter Bruegel I Os ceifeiros, 1565 I Óleo sobre madeira, 119 cm × 162 cm.

FONTE: Metropolitan Museum of Art, New York (2026)

É importante frisar a distinção entre uma possível paisagem que reflete sobre o rural e o subgênero da paisagem arcádica. Enquanto Bruegel buscava representar, mesmo que com suas idealizações, camponeses trabalhando, a idealização da paisagem feita por Nicolas Poussin (França, 1594 - Roma, 1665) e Claude Lorrain (França, 1604/5? - Itália, 1682), artistas do Barroco Classicista, atinge outro nível. A pintura da paisagem clássica ideal no século XVII servia a temas mitológicos e bíblicos, não sendo o *motif* por si só, “a paisagem tem um papel de suporte e carrega um significado simbólico que complementa o assunto da pintura” (Cumming, 1985, p. 188, tradução nossa⁵¹).

⁵¹ Texto original: “The landscape plays a supportive role and carries a symbolic meaning to supplement the subject”



FIGURA 34

Claude Lorrain | Landscape with Peasants Returning with Their Herds, 1637 | Óleo sobre tela, 75,9 x 101,6 cm.

FONTE: Museu de Arte da Carolina do Norte (2026)

Embora Lorrain retrate, na figura anterior, pastores cuidando de ovelhas, em um espaço com poucas intervenções humanas, a ruralidade – como território também de manifestações sócio-culturais e políticas – se afasta na medida em que há a idealização da natureza e das ações pastoris. Lorrain foi, na visão de alguns historiadores e críticos, o artista que “mais perfeitamente harmonizou arquitetura clássica, arvoredos frondosos e águas distantes” (Schama, 1996, p. 22). As configurações “perfeitas” de composição, luz e espaço em suas pinturas, unidas a pastores que não trabalhavam por necessidade, mas por prazer, constroem o bucólico remetendo à Arcádia (o paraíso pastoril da mitologia grega). Na Antiguidade, os poetas, como o próprio Virgílio já mencionado, transformaram essa região real da Grécia em um lugar místico, que seria onde Pã habitava, o deus da natureza, e onde os pastores viviam em total harmonia com o mundo, a natureza era eternamente fértil, o clima era sempre suave e a comida era abundante sem esforço.

Por mais que a origem da paisagem seja considerada ligada à perspectiva Renascentista, como já referido, sua autonomia é introduzida pelos holandeses no

século XVII. A Reforma Protestante do século XVI e suas posturas iconoclastas fizeram com que ocorresse uma reconfiguração do sistema artístico; período marcado também pela ascensão de um mercado burguês e não mais tendo a Igreja como a mecena predominante (Maderuelo, 2010). Então temos os artistas que vão pintar outros temas que não são religiosos, como os retratos de burgueses e as paisagens. Mais tarde, com o Iluminismo, a natureza passa a ser objeto de ciência, de observação empírica, sendo uma das figuras-chave Alexander von Humboldt (Alemanha, 1769 – Alemanha, 1859) (Wolf, 2016)⁵².

John Constable (Reino Unido, 1776 – Reino Unido, 1837) possui uma pintura que é muito conhecida, até mesmo considerada uma das maiores obras de arte inglesas: “O carro de feno”, figura 35. Feita a partir de observação direta da natureza ao longo de anos, significando uma valorização do lugar específico, ela retrata uma carroça de madeira transportando feno cortado e seco até um moinho de água,

52 “O mais importante, contudo, é que Humboldt revolucionou a nossa forma de ver o mundo natural. Ele descobriu conexões e relações por toda parte. Nada, nem mesmo o mais diminuto organismo, era visto de forma independente ou separada.” (Woelaelalf, 2016)



FIGURA 35

John Constable | O carro de feno, 1821 | Óleo sobre tela, 130.2 × 185.4 cm

FONTE: The National Gallery, Londres (2026)

que era parte da propriedade da rica família Constable, proprietária de terras.

Críticas apontavam que a pintura era “*meaningless*”, sem sentido (Cumming, 1985), principalmente na exibição da Royal Academy em 1821, sendo “natural demais” ou “muito mundana” para o período – não havia mito, narrativa religiosa ou evento histórico em sua imagem. Sem “grandes temas” a serem explorados, a dedicação recai sobre a própria paisagem. Há uma busca pela representação de cores⁵³, luz e vegetação baseada no real. Mas a idealização não deixa de existir, sendo de caráter diferente da de Lorrain, pois possui uma aura nostálgica e pode ser vista como o resultado de um estudo de vida acerca da natureza, sendo ela também manipulada humanamente. Assim sendo, é importante apontar o outro lado dessa pintura que instaura um imaginário da vida rural inglesa:

Mas a cena é menos feliz quando se considera o contexto social. Os trabalhadores agrícolas retratados ao fundo frequentemente labutavam em condições precárias, em um mercado de trabalho instável e saturado; não podiam se dar ao luxo de consumir o pão que ajudavam a produzir e estavam prestes a enfrentar dificuldades ainda maiores

53 Foi na paisagem, de Rubens a Constable, aos pré-raphaélitas e a Monet, que a fidelidade às cores do espaço exterior se tornou um objetivo estético fundamental, embora fique claro, inclusive, partir desses poucos exemplos, que o sentido de “fidelidade” variava muito de um artista para outro. (Cage, 2012)

ao serem substituídos por máquinas (Nicholls-Lee, 2024, tradução nossa⁵⁴).

Na exposição de longa duração “JMW Turner” na Tate Britain há uma sessão dedicada ao seu legado, o qual inclui Constable. Com outras pinturas dele semelhantes à apresentada anteriormente, o texto de parede introduz:

As pinturas de John Constable sobre a vida rural no início do século XIX moldaram a forma como o campo inglês é imaginado e romantizado. Mesmo na época, sua obra era profundamente nostálgica. A Grã-Bretanha estava mudando — as cidades cresciam e a indústria prosperava. A vida rural também estava em transformação, e más colheitas, somadas à queda dos salários, criavam dificuldades que não são evidentes nas imagens que você vê aqui (2023)⁵⁵.

54 Texto original: But the scene is less happy when you consider the social context. The agricultural workers pictured in the background often laboured under poor conditions in a precarious and bloated employment market, could not afford to eat the bread that they helped produce, and were about to face even greater hardship when replaced by machines.

55 Tradução nossa. Texto original: “Constable’s paintings of rural life in the early 1800s have shaped how the English countryside is imagined and romanticised. Even at the time, his work was powerfully nostalgic. Britain was changing – cities were growing and industry was booming. Rural life was changing, too, and bad harvests plus falling wages created challenges not evident in the pictures you see here”



FIGURA 36

Jean-François Millet | O arco-íris, c. 1850 | Óleo e pastel sobre tela, 42 cm x 54 cm

Fonte: Tate Britain (2026).

Enquanto alguns consideram Bruegel como aquele que inaugurou a temática do rural, outros consideram Jean-François Millet (França, 1814 - França, 1875), artista francês do século XIX, pois ele o fez de maneira radical, para além de Constable. O artista emancipou o campo e as pessoas retratadas nele, como um espaço social de labor, não de narrativas temporais, históricas ou míticas. Millet, filho de camponeses, não pensava em Virgílio. Ele pintou o trabalhador rural e suas ações sobre o ambiente como protagonistas da imagem (Berger, 2005).

Millet foi influenciado pelo contexto social e político que se seguiu à Revolução Francesa de 1789, a qual estabeleceu ideais de igualdade e cidadania ao mesmo tempo em que manteve, na prática, fortes desigualdades sociais. Ao longo do século XIX, especialmente após a Revolução dos Povos em 1848, a questão do trabalho e da condição das classes populares tornou-se central no debate público político, revelando a realidade de pobreza dos camponeses. Somavam-se a isso os impactos da Revolução Industrial que contribuía para um êxodo rural intenso.

O artista se preocupava com a sensibilidade da pintura e com a experiência de um tempo particular. As estações estão sempre bem demarcadas, principalmente pelo trabalho com as luzes médias. Em algumas situações, os sujeitos representados estavam com uma proporção maior à “adequada” daquele espaço, tanto era o desejo de destaque pelo trabalho no campo a fim de manifestar as condições sociais até então ocultas.

Pode-se exemplificar a qualificação de rural em sua obra a partir da pintura “The Rainbow”, 1850, figura 36. Ela nos permite observar como os três elementos, identificados no início deste subcapítulo, podem coexistir na representação da paisagem rural. Em primeiro lugar, identifica-se o *ager*, presente nos campos cultivados que ocupam grande parte da composição, organizados para o trabalho agrícola. Em segundo lugar, nota-se o *saltus* na geomorfologia, nas áreas de vegetação, sejam as remanescentes ou as que crescem naturalmente em meio aos cultivos. Por fim, ainda que de maneira sutil, percebe-se a presença da *pólis*, sugerida pela própria organização do trabalho agrícola, com suas plantações em quadros e em linhas, indícios de relações econômicas e sociais que conectam o campo a sistemas mais amplos de produção e circulação. Assim, a obra evidencia como a paisagem rural pode ser compreendida como esse lugar de manifestação de aspectos culturais em relação ao ambiente físico natural.

Millet influenciou artistas como Léon Augustin L'hermitte (1844, França - 1925, França), Charles de Groux (Comines, 1825 - Bruxelas, 1870), Jules Bastien-Lepage (1848, França - 1884, França) e Vincent van Gogh (1853, Países Baixos - 1890, França). Este se referia a Millet como o “pai Millet” e falava de sua influência como o “gênero Millet” (Van Gogh, 1997). Em carta para seu irmão Théo, ele escreve, confirmando sua admiração: “Para pintar a vida do camponês, é preciso ser mestre em tantos temas. Que bom é isto sobre os personagens de Millet: seu camponês parece ter sido pintado com a terra que semeia!” (Van Gogh, 1997).



FIGURA 37

Millet | Os Primeiros Passos, 1858 | Pastel e giz sobre papel, 32cm x 43cm
I Lauren Rogers Museum of Art, Mississippi.

FONTE: Wikimedia Commons (2026)



FIGURA 38

Van Gogh | Os Primeiros Passos, 1890 | Óleo sobre tela, 72,4 cm X 91,1 cm
I Acervo Metropolitan Museum of Art, New York

FONTE: Wikimedia Commons (2026)

Van Gogh muitas vezes fazia releituras dos trabalhos de Millet. Na obra “Os Primeiros Passos”, uma cena de gênero de Millet, em que um pai interrompe o trabalho braçal com o cultivo da terra para acolher o filho que começa a andar, amparado pela mãe. De acordo com Berger (Berger, 2005), nesta pintura ocorre algo muito recorrente em suas pinturas, as figuras por vezes parecem “recortadas, rígidas e teatrais”, como se o momento durasse tempo demais para o cenário ao redor e elas não pertencessem de fato àquele lugar. Isso pode ser verificado pelas sombras existentes nos corpos retratados que não condizem com as sombras do ambiente. Por outro lado, na pintura de Van Gogh, figura 38, pelo tratamento de suas pinceladas e seu estudo cromático, ele faz com que os personagens da cena possam se fundir com o solo e a vegetação, diminuindo a divisão imagética entre cena e paisagem.

No território brasileiro também é possível identificar trabalhos que estão em diálogo com a paisagem rural. Isso ocorre por meio da representação direta do campo, considerado sua “natureza natural” ou não, como também a partir da investigação de suas dimensões sociais, simbólicas e materiais. Devido às características físicas – topográficas, incidência solar e clima, por exemplo – e aos aspectos culturais e sociais que atravessam a percepção e produção de visualidades do espaço brasileiro, existem diferenças em relação às obras anteriormente discutidas.

Uma das particularidades ao tratar de produções artísticas que envolvem o espaço rural brasileiro é a construção da figura do caipira⁵⁶. Esse tipo social é produto da elite social paulista a partir da segunda metade do século XIX para se referir àqueles que viviam no interior do estado. Essa construção é fundada nos debates (racistas) de época sobre a miscigenação da nação brasileira: para eles, o caipira seria o mestiço entre brancos europeus e indígenas, excluindo a população negra.

Almeida Júnior (Itu, 1850 - Piracicaba, 1899) foi um dos artistas brasileiros que se dedicou a registrar o cotidiano e a vida no campo. Com influências de Gustave Courbet e de Millet, ele retratou figuras humanas em cenas rurais, assim como na figura a seguir.

56 A figura do indivíduo que trabalha na terra foi ausente por muito tempo, quando passou a ser figurada é válido apontar que “desde o século XVI, o cânone da arte ocidental tem utilizado a figura do camponês para construir o eu burguês. Representado ora como rude e retrógrado, ora como romântico e mais ‘autêntico’, o efeito, no entanto, é sempre o de empurrar o camponês para trás no tempo, segundo uma noção linear de progresso que é central para a modernidade e o capitalismo. O corpo camponês está, assim, ou em necessidade de disciplinamento, junto com a natureza, ou já disponível ao olhar do espectador, tal como a própria paisagem em que habita” (Holmwood, 2018, p. 41, tradução nossa)



FIGURA 39

Almeida Júnior | Apertando o lombilho, 1895 | Óleo sobre tela, 64 x 88 cm | Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Transferência do Museu Paulista, 1947.

FONTE: Google Arts & Culture (2026)

A participação de Almeida Júnior, aluno de Victor Meirelles, na construção desse imaginário, muitas vezes comissionado, se baseou no registro do real⁵⁷. Ele não precisou criar uma narrativa fantasiosa ou idealizada, como Bruegel fez. Sem descortinar uma paisagem panorâmica, ficando no limiar da pintura de gênero, tal qual percorrido sobre Van Gogh, Almeida Júnior retratava uma relação íntima com objetos e práticas. Na figura 39, o cavalo e as figuras humanas ocupam o canto inferior direito, enquanto nosso olhar é direcionado, após notar o mastro central, pela irregularidade da cerca e do cocho esculpido em tronco que perigosamente se equilibra, a fugir para a vegetação que está concentrada no lado esquerdo da pintura. A distribuição de ocupação na tela desses elementos pode levar a consideração da interdependência de ambos nesse ambiente, tornando a compreensão dos aspectos concomitantes do *ager*, *saltus* e *pólis*.

⁵⁷ Essa asserção pode ser constatada a partir da exposição “Caipiras: das derrubadas à saudade”, que esteve em cartaz no edifício Pinacoteca Luz de 23 de novembro de 2024 até 9 de março de 2025, com curadoria de Yuri Quevedo. É possível fazer uma visita virtual da memória da exposição em: <https://portal.iteleport.com.br/tour/ààà/pinacoteca-de-sao-paulo-os-caipiras/fullscreen>

Tratando do caipira nas artes visuais no contexto brasileiro, não se pode deixar de lado as “cores caipiras” de Tarsila do Amaral (Capivari, São Paulo, 1886 - Idem, 1973). Nascida em uma rica família de fazendeiros de café, ela teve o privilégio de estudar arte em escolas europeias em meio à efervescência do cubismo. No Brasil, aliou-se, devido a discussões intelectuais da época na imprensa, a Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia na renovação da arte modernista brasileira nos anos 20, ao fomentar o movimento antropofágico, em que se desloca o sentido da “outridade” para o centro do discurso das vanguardas.

É válido rememorar a glorificação do modernismo no Brasil, pois os trabalhos produzidos nesse período ganharam a posição de destaque devido à ação de um conjunto de agentes e práticas sociais. Alguns trabalhos são vistos como “artefatos materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional. A elas foram atribuídos não apenas valores artísticos, mas também valores culturais e políticos mais amplos, como o de símbolos identitários” (Simioni, 2013, p. 1)

As cores que são referenciadas como caipiras, por críticos e historiadores, são aquelas que Tarsila utilizou durante a sua chamada fase “Pau Brasil” (1924–1926). Nesses trabalhos ela dialogava com as vanguardas internacionais do período, mas a partir de elementos tidos como “nacionais”. A artista relata:

Senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de S. João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campos, Sabará, Ouro-Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. [...] Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. [...] Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco (Amaral, 1939).



FIGURA 40

Tarsila do Amaral | Paisagem com Touro, 1925 | Óleo sobre tela,
52,00 cm x 65,00 cm.

FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural (2026)

Em “Paisagem Com Touro”, figura 40, vemos uma paisagem rural composta pelas formas ovais e retilíneas. Pela herança cubista, a artista trata as árvores com formas simplificadas e estilizadas, assim como as montanhas são ovais e circulares, enquanto as casas são retangulares e sem detalhes (elas ganham o mesmo tratamento gráfico e pictórico em “Morro da Favela”, 1924). Sem figurações da presença humana, um touro branco quase centralizado na pintura olha para o espectador. A cor para Tarcisa é também conteúdo e forma, dando corpo à pintura. O azul-hortênsia ocupa as portas e janelas, assim como parte do céu. Rosas e ocre saturados estão no solo e nos troncos das árvores. Os verdes do chão são vibrantes de modo que até nos fazem pensar em como é seu cultivo, um rural que evoca uma visão naturalista. A natureza aqui está beira a domesticação, com muita serenidade. Seria este o rural modernista brasileiro?

Poderia discutir mais acerca dos aspectos do rural pelo trabalho de outros artistas, como Cândido Portinari, Guignard, Pancetti, Djanira da Motta e Silva, mas gostaria de dar continuidade à discussão por produções contemporâneas. Olhemos para o trabalho de Fabio Baroli

(Figura 41), como exemplo. O artista vive e trabalha em Uberaba, Minas Gerais. Indicado ao prêmio PIPA em 2012, ele trabalha com a linguagem da pintura, geralmente em grandes escalas para refletir sobre o regionalismo e o imaginário infantil no interior de Minas Gerais. Através de fabulações e prosas visuais, Fabio nos faz contemplar suas pinturas com um outro tempo, outro olhar. Assim como alguns pintores da época citados, ele faz a mistura entre cenas de gênero e retratos que refletem na construção conceitual de paisagem.

Através da vivência e da apropriação de cenas cotidianas do interior, em seus trabalhos a paisagem ora é pano de fundo de suas cenas, ora torna-se assunto principal. No primeiro caso, mesmo sendo contexto visual no qual um matuto⁵⁸ se posta, por exemplo, a paisagem nos convida a estabelecer relações entre ser humano e natureza, retrato e paisagem, cultura e sociedade (Baroli, 2022).

58 A figura do matuto ou caipira é explorada no trabalho do artista. Esse indivíduo, fruto de uma sedimentação histórica e cultural, possui características próprias do seu viver. Ele escreve: “Ao encontro de meu contexto de origem, a ideia era desenvolver um conjunto de trabalhos autorreferenciais, a partir do pertencimento daquela cultura e lugar, que estabelecessem diálogo com a iconografia ocidental relacionada à vida camponesa na história da pintura” (Baroli, 2022, p. 22)



FIGURA 41

Fabio Baroli | Nilão, 2013 | Óleo sobre tela, tríptico, 140 cm x 240 cm.

Fonte: Fabio Baroli (2026)

Em sua dissertação de mestrado, Baroli escreve que sua “pesquisa consiste em transitar entre o realismo e o regionalismo de maneira reflexiva, utilizando a pintura como meio e a obra de Almeida Júnior como referência principal” (Baroli, 2022, p. 11). Os títulos dos seus trabalhos, assim como os meus, utilizam o linguajar coloquial. Desse modo, ele procura desenvolver uma pesquisa poética que lança “um olhar para a dimensão interiorana, rural, de outras camadas da vida, das quais nos apartamos diariamente pelo parcelamento do tempo ao qual estamos submetidos” (Baroli, 2022, p. 12).

Ao pintar de modo figurativo e realista, o espaço pictórico de seus trabalhos dialoga com os elementos do imaginário regional, entretanto, sua pesquisa não se propõe a resumir a vida no interior, como o modernismo talvez tenha tentado, tampouco a romantizá-la, como Constable inevitavelmente fez. Suas pinturas, geralmente fragmentadas, são marcadas por um elaborado trabalho com cores, composições e simbologias. As imagens articulam tensões e camadas de sentido que instigam reflexões sobre nossa relação com o meio natural, as dinâmicas de

poder no ambiente agrário e, por consequência, sobre a transformação e a concepção da paisagem rural no contexto brasileiro. Sendo uma obra de arte um campo aberto de significações, somos convidados a pensar se o rural que visitamos hoje é o mesmo de nossas infâncias. Quão rápidas são as mudanças nesse espaço?

Ao trabalhar com essas cenas e paisagens do cotidiano interiorano, Baroli também faz a operação de retratar recortes, assim como explorarei com a minha produção no subcapítulo seguinte. Esses recortes atuam como rupturas e pausas nas formas e nas cores dos seus trabalhos. A série “Apetrechos”, produzida em 2023, é um exemplo dessa exploração. Com 10 pinturas de óleo sobre tela no tamanho de 50 x 40 cm, retratam ferramentas e utensílios, como pás, facas e facões, sacos e pedaços de madeira, os quais trazem as marcas do trabalho com a terra. A série pode ser vista na figura 42, exposta ao lado da pintura de uma pá. O artista não está pintando paisagens ou retratos, mas esses objetos de uso e de memória remetem indiretamente ao corpo que molda o espaço. A mesma operação acontece na sua série “O vendedor de galinhas” (2013), onde pinta

galinhas de diferentes espécies. No texto curatorial da exposição “Deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor”, a pesquisadora Galciani Neves diz:

As cenas em seu trabalho se projetam tanto como uma descrição/invenção desses territórios com homens, mulheres, caipiras e o jeito como repousam o corpo e suas ferramentas cotidianas, como apresentam um lugar pouco conhecido e muito estigmatizado – aquele lá longe, comumente reconhecido como roça. (Neves, 2023)

Ainda que sem mensagens políticas explícitas, o trabalho de Baroli, assim como o de outros artistas citados, opera como um convite à suspensão do espaço-tempo, proporcionando um campo fértil para a reflexão sobre reorganizações possíveis do modo de vida comum. Alinhada com Rancière (2010), previamente apresentado, a linguagem artística aqui proposta é, em sua essência, um ato político na medida em que reconfigura sensibilidades, propõe rupturas simbólicas e amplia a percepção sobre o papel do rural como lugar de vida, resistência e criação.

Viu-se aqui que as imagens de paisagens rurais não são políticas apenas por seu conteúdo ou por eventuais mensagens sociais, políticas ou ambientais que possam veicular. Sua dimensão política reside, sobretudo, na operação que realizam ao nomear e configurar o rural por meio da visualidade, gesto que, tal como propõe Rancière (2010), suspende as coordenadas ordinárias da experiência sensível. Trata-se, assim, de um rural que se afasta do bucólico ou do arcadiano, afirmando-se como espaço construído de existência e de resistência crítico-política. É nesse diálogo com a paisagem rural que se redistribuem corpos, imagens, tempos, espaços, saberes e fazeres. Ao introduzir novas formas de visibilidade, tornam-se perceptíveis dimensões antes invisibilizadas, dá-se volume às vozes que fazem outras leituras e compreensões do espaço.



FIGURA 42

Fabio Baroli | Exposição “Deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor”, Zipper Galeria, 2023.

Fonte: Fabio Baroli (2026)

3.2. Visualidades com o rural

A partir das perspectivas anteriores apresentadas e com um grande enfoque no aspecto topofílico, trago o trabalho “piquete” produzido em 2026, que pode ser visualizado na figura 43. Um conjunto de cinco pinturas-objetos, compostos por pedaços de madeira irregulares dispostos na parede, de maneira não uniforme, e que possuem degradês com colorações terrosas em uma de suas faces. Seu desenvolvimento é intrínseco a uma relação topofílica com o rural, como apresentado anteriormente, e também pode caracterizar propriamente o gráfico anterior.



FIGURA 43

piquete, 2026 | pintura-objeto, madeira e terra, dimensões variadas.

FONTE: A autora (2026)

O Tostado está com nós há 20 anos. Quando meu pai o comprou, pois o seu antecessor, o Tordilho, havia falecido, seu antigo dono disse que ele já tinha uns 8 anos de vida. E como cavalos são objetos de “rolo” muitas vezes, não era possível saber ao certo sua idade. Eu tinha 5 anos quando ele chegou no pátio do nosso sítio. Então calculamos que ele tem aproximadamente 30 anos, quase ultrapassando a média de tempo de vida estimado para sua espécie. Nos últimos anos, ele vem sofrendo com dores nas articulações, se deita e não consegue levantar sozinho; é preciso ajudá-lo. Seus dentes se desgastaram com os anos e hoje às vezes nem consegue guardar sua língua dentro da boca, parece um emoji com a língua de fora. Tostado ajudou muito meu pai, normalmente uma vez por semana ele ia para a roça puxando uma carpideira, “abria e fechava linhas”, os canteiros, para o plantio das verduras. Depois de tantos anos trabalhando, Tostado ganhou um estagiário, o Saininho, e pode se aposentar. Manter um cavalo custa e traz bastante trabalho. Mas Tostado não podia ir embora. Meu pai reservou uma parte do potreiro só para ele e também construiu um piquete novo, para ser usado no inverno, quando o azevém semeado já está grande. Vendo meu pai estaquear os palanques da nova cerca, representando um cuidado com o animal que esteve com ele por tanto tempo, em um trabalho árduo, pensei muito sobre o objeto desta pesquisa: o *pensamento-paisagem* rural.



FIGURA 44
Claudio e Tostado, fotografia digital
FONTE: A autora (2023)



FIGURA 45

[visão lateral] piquete, 2026 I
pintura-objeto, madeira e terra,
dimensões variadas.
FONTE: A autora (2026)

Palanques no chão, arame esticado. Meu pai decidiu deixar a cerca do piquete mais “bonita”, aparelhando a altura das madeiras. Aqueles tocos iam caindo no chão e muito provavelmente seriam recolhidos para serem lenha do nosso fogão. Os recolhi para o ateliê, se caso não “quisessem” permanecer ali, iriam para a cozinha. Após um tratamento da madeira, passei a observar suas formas irregulares, da casca da árvore que um dia caiu, em contraste com as faces planas que tiveram incidência da motosserra. Tentei compreender aqueles volumes e aquelas faces pelo desenho, a serem exibidos na figura 46.

As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que o olhar constrói. Ou então o desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na ideia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparências de seres e de lugares. (Valéry, 2012, p. 113-112)

Aqueles objetos no ateliê pediam por mais interferência. Agreguei a eles as tintas com pigmentos terrosos. Aqueles solos que tanto já foram revirados com a força de Tostado criaram superfícies de cor que planificam as angulosidades da madeira e retiram a perspectiva. Essa proposta visual faz alusão ao que se pode considerar rural, partindo de um lugar de afetividade, inclusive com os outros seres que o moldam. As materialidades da madeira e da terra são inerentes ao *saltus*, enquanto interferências, como a de Tostado no espaço, são ações competentes ao *ager*, e por fim, o próprio corte reto da motosserra ou o cultivo para comercialização tem influência da *pólis*.

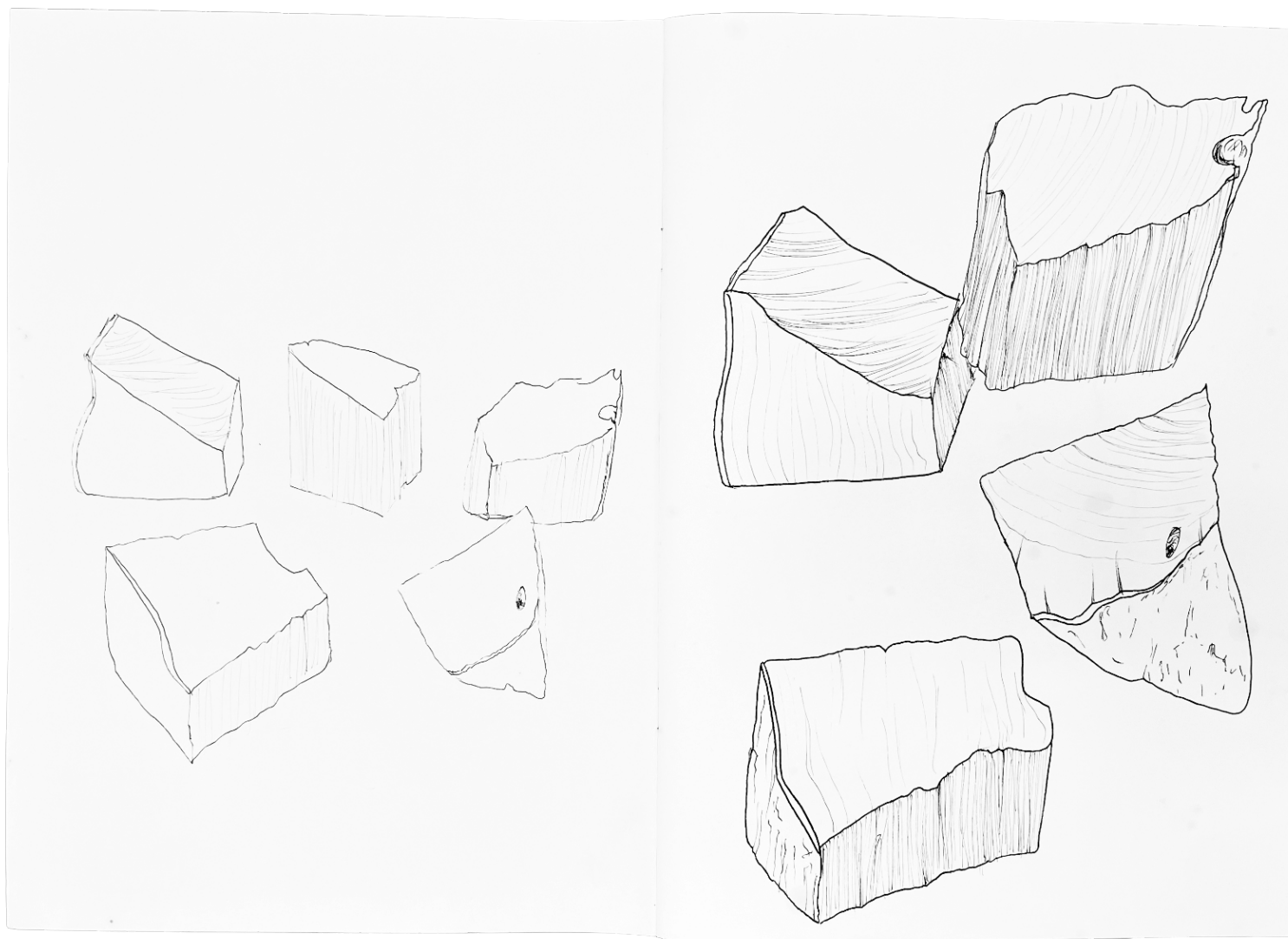


FIGURA 46

Laboratório poético-visual (caderno de artista

FONTE: A autora (2026)

O trabalho “Irrigação”⁵⁹ também reflete essas discussões (Figura 47). Ele é composto por um papel artesanal feito de fibras de bananeira, no formato retangular horizontal, tamanho 10 x 15 cm, com bordas irregulares, de cor marrom e com possibilidade de visualização das fibras. Sobre ele são dispostas leves massas de cor. Duas linhas azuis atravessam o papel horizontalmente, uma na parte superior, outra na parte inferior. Essa linha azul é regularmente marcada com um traço amarelo ao longo da sua extensão. Na parte inferior à esquerda, há uma massa com variações de cor verde. Há um contraste do brilho da tinta com o fosco do papel.

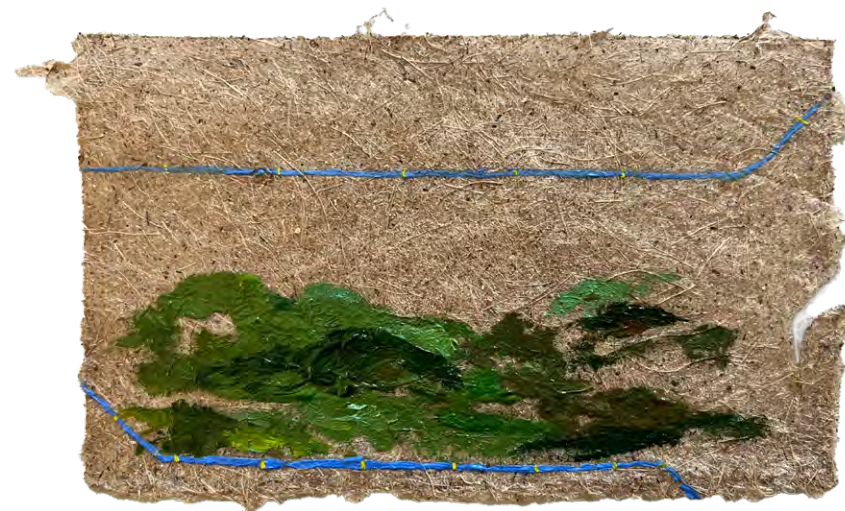


FIGURA 47

Irrigação, 2024 | Óleo sobre papel artesanal, 10 x 15 cm.

FONTE: A autora (2025)

⁵⁹ Exposto na mostra de pequenos formatos da Casa Réstia-Ateliê em Curitiba, durante o mês de novembro de 2025, ingresso via edital de seleção..

O trabalho abriga menções visuais ao espaço natural e ao espaço moldado pelas ações humanas. O cano de irrigação inferior que contém uma área de manchas verdes, comuns em pinturas impressionistas de paisagens, cria uma relação de planos. Porém, o cano de irrigação da parte superior corta o espaço da obra, quebrando qualquer relação de planos ou de perspectivas que pudesse ser criada pela porção inferior. O espaço em obra, aquele que conecta o espaço da obra com o espaço do mundo em comum (Tassinari, 2001), de modo finalizado, apresenta o rural, esse espaço onde “o homem desenvolve meios de conviver com os desígnios da natureza, seus condicionantes naturais” de modo que

passa a modificar esses condicionantes com o objetivo de garantir alimentos e inserindo elementos artificiais para segurança, que ajudavam a amenizar os efeitos da natureza, até certo ponto, controlando e adequando a natureza segundo sua vontade, de acordo com os avanços culturais e tecnológicos alcançados pela sociedade (Lage, 2023, p. 94).

O mesmo tema é explorado de forma diferente no trabalho “Irrigação II”, (2026). Aqui há uma linha do horizonte e uma sensação de profundidade, dada pelas perspectivas das linhas abertas no chão, prontas para receber um cultivo. O cano de irrigação já está instalado e também colabora nessa sensação de levar o olhar para longe. Por outro lado, a aquosidade com que foi produzida a tinta a partir dos pigmentos terrosos escorre sobre o papel, como se uma chuva, natural ou manipulada pelo homem, ocorresse no plano da imagem.

No campo das representações visuais, a intensidade com que cada uma dessas esferas, a *pólis*, o *saltus* e o *ager*, eram representadas variava, influenciada por fatores histórico-político-culturais. Por muito tempo, a *pólis* estava de um lado, enquanto a *ager*, as áreas humanizadas da paisagem, e o *saltus*, como natureza selvagem, se confundiam do outro (Coderch *et al.*, 2010). Afinal, como já mencionado no capítulo anterior, “os seres humanos possuem uma necessidade vital de procurar por algo intacto, primitivo, e por essa razão, as paisagens naturais são entendidas por nós como parte da natureza como natureza, ignorando muitas vezes, os traços da atividade humana presente na paisagem” (Lage, 2023, p. 99).



FIGURA 48

Irrigação II, 2026 | Óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm.

FONTE: A autora (2026)

Berque (2023, p. 46) escreve que “Hoje mesmo isso pode ser constatado: diante de uma bela paisagem rural disse amar ‘a natureza’.” Essa confusão entre natural e rural, e sua persistência dentro da historiografia da arte, provêm das “pessoas dotadas de urbanidade, ou seja, para classe ociosa, o campo, trabalhado há milênios pelos camponeses, e a Natureza Selvagem, inviolada, são a mesma coisa, ponto de fato que os dois se identificam pelo fato de não serem urbanos” (Berque, 2023, p. 45-46).

Os aspectos culturais e as ações de modificação do entorno (trabalho) são os principais pilares para iniciar a emergente distinção de uma paisagem natural intocada, selvagem (se ainda existe alguma), de uma paisagem rural, sendo que “para os agricultores e populações dispersas das áreas rurais, a paisagem não era concebida, fundamentalmente, como um cenário. Era uma construção social e política bordada no território” (Owing, 2002, p. 13 *apud* Claval, 2005, tradução nossa)⁶⁰. Inclusive, é dentro desses grupos sociais que se observa, ainda não extinto, o *pensamento-paisagem*. Lage escreve:

60 Texto original: “farmers and dispersed population of rural areas, landscape was not basically pursued as a scenario. It was social and political construction embroidered in the territory”

Para os agricultores, o entorno é raramente uma paisagem, pois o trabalho agrícola é incompatível com essa disponibilidade de tempo e de espírito. O registro estético parece ser fagocitado pelo utilitarismo, o belo definido pelo útil. Os camponeses veem o país como o lugar de trabalho e da rentabilidade, com uma carência estética. A percepção de uma paisagem, essa invenção dos habitantes da cidade, supõe distanciamento e cultura, uma espécie de recultura. Isso não significa que o camponês não sinta nenhum vínculo com sua terra ou que não possui relação com seu país. Esse vínculo pode ser até mais poderoso por ser simbiótico. O que falta ao camponês é a dimensão estética que parece ser medida pelo distanciamento do olhar, indispensável para a percepção e o deleite paisagístico. (Lage, 2023, p. 67)

Já constatee a citação acima de forma empírica inúmeras vezes. Quando estou observando alguma propriedade ao lado do meu pai, ou quando passamos por alguma plantação pela primeira vez, e pergunto a ele o que pensa sobre a paisagem que estamos vendo, as respostas são como: “Nossa, como que eles lidam com o trator numa prancha dessa!”, “Aqui ia ser fácil pra passar com o cavalo”, ou então “Mas de onde será que eles puxam água?”.



FIGURA 49

malote, 2025 | Óleo artesanal sobre tela, 120cm x 150cm.

FONTE: A autora (2025)

Acontece algo muito semelhante ao trabalho “malote”, feito totalmente com tintas artesanais⁶¹. Ele não representa nenhuma vegetação, não se vê nenhuma mancha verde (onde estaria a natureza?!), mas isso não retira o aspecto do *saltus*, que ainda é evocado pelas elevações naturais do terreno. A terra arada é competente ao *ager*. E o caixote ali deixado é o signo para o meio de transporte do espaço rural para a cidade, assim como para a comercialização dos produtos agrícolas. Assim como Millet, em que as figuras humanas pareciam não se encaixar no espaço, o malote de caixas não se encaixa nessa perspectiva de representação do terreno. É ali que ele deveria pertencer?

Já o trabalho “Paisagem-tempo” (2025)⁶², visto na imagem a seguir, é composto por 55 folhas de tamanho 21cm X 29,7cm e ocupa um outro local de discussão. Neste trabalho, eu acompanhei, através do desenho, o crescimento de um mesmo pé de brócolis. Desenhava-o todos os dias, desde

61 Produzido a partir de pigmentos terrosos e da extração do pigmento do repolho roxo.

62 Exibido na exposição “Memória das Coisas” (Figura 30), ao lado de todos os colegas da turma do mestrado, durante o mês de agosto de 2025 na sala de exposição da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

o seu plantio em muda até a sua colheita, de observação ou quando não podia, por fotografias. Para o desenho, utilizei o cartão artesanal a partir dos gravetos de Pinus queimados, anteriormente mencionados. A partir de traços, hachuras e efeitos de sombreamento, buscava representar as formas e o posicionamento espacial do brócolis naquele dia. De um dia para o outro, era quase imperceptível a sua mudança. O desenho possuía mudanças sutis de forma de uma folha para a outra, as mudanças discretas se referiam à luz e projeções das sombras; à maneira como as folhas se rotacionam para essa luz; ou como as folhas reagiam ao calor/sol, ficando mais murchas ou com vitalidade. Eu não estabeleci um horário para a produção desse desenho, então a variação de viço da planta também tinha interferência a depender do período de sua visualização. Sendo muito sensível, o brócolis deve ser colhido pela manhã ou ao entardecer, pois com muita insolação, suas folhas chegam a encostar no chão de murchas. Para chegar “bem apresentável” à banca do supermercado ou ao buffet do restaurante, ele precisa de um “frescor” ao ser cortado do talo e colocado em seu caixote.



FIGURA 50

Paisagem-tempo, 2025 | Carvão artesanal sobre papel, 55 folhas A4.

FONTE: A autora (2025)



FIGURA 51

Paisagem-tempo, 2025 | Carvão artesanal sobre papel, 55 folhas A4.

FONTE: A autora (2025)

Percebe-se, portanto, um fator determinante que afeta a planta em si e o fazer do desenho: o tempo. A passagem do tempo “envelhece” o brócolis. Já no desenho, a passagem do tempo interfere na perspectiva utilizada. Nas primeiras imagens, a muda da verdura é vista de lado, quase paralelamente ao nível do chão, assemelhando-se vagamente às ilustrações botânicas, que priorizam a visão lateral para melhor detalhamento da planta. Quando ela vai ganhando corpo e ocupando devagarmente o espaço/suporte, sua perspectiva vai mudando, a visão vai se tornando mais superior de modo a compreender a expansão não somente em altura do brócolis, mas de abrangência também.

Quando os limites do papel se tornam insuficientes para conter a estrutura do brócolis, seu desenho não se contém, ele continua a crescer. Suas folhas sangram para fora da página e no espaço externo não-representado, elas se tocam com outras verduras que ocupam a paisagem rural. “Suspensão do mundo que torna visível. O visível do invisível” (Peixoto, 1992). Diferente situação, de quando o trabalho está exposto na parede, e a sua primeira linha superior poderia, de modo confortável, referir-se a uma linha de mudas recém-plantadas, algumas pouco maiores que outras, todas desenhadas no mesmo dia, como se estivessem enfileiradas, tal qual a figura 52.



FIGURA 52

Muda de brócolis, 2024 | Óleo sobre papel artesanal de bambú, 25 cm x 13 cm.

FONTE: A autora (2024)

A série “*quadro de terra*” (2024), visualizada na figura 53, é um conjunto de pinturas-objeto somente composto por diferentes tonalidades de terras em uma moldura de madeira larga⁶³. O conjunto apresenta-se como quatro molduras-caixa, completamente preenchidas com terra. Cada uma possui pelo menos três colorações de terra diferentes. O processo de coleta e seleção dessas cores é o mesmo descrito anteriormente: os solos são afetivamente coletados dentro do sítio da família, em diferentes barrancos, valetas, matos ou “quadros de terra”, o qual dá o nome ao trabalho. Essa é uma expressão comum para se referir a um pequeno cultivo: “Ah, plantei um quadro de abobrinha, lá perto do pinheiro”. Aqui, o trabalho joga com a linguagem e com o próprio campo de criação, que é a paisagem rural.

63 A série já foi exposta no Museu Victor Meirelles, na mostra “Arte: Substantivo feminino”, entre os meses de fevereiro e março de 2025 (Figura 51), e na exposição “Laboratório da Cor”, no Centro MariAntonia da Universidade de São Paulo, entre agosto e outubro de 2025 (Figura 52).



FIGURA 53

quadro de terra, 2024 | Terra, 20 cm x 20 cm x 5 cm (cada)

FONTE: A autora (2024)



FIGURA 54

“quadro de terra” em exposição no Museu Victor Meirelles (SC) em 2025.

FONTE: A autora (2025)



FIGURA 55

"quadro de terra" em exposição no Centro Cultural MariAntonia (SP) em 2025.

FONTE: A autora (2025)

Essas pinturas-objetos podem também remeter a perfis estratigráficos (Figura 56), os quais são objetos da estratigrafia, uma área da Geologia que investiga a formação, a sequência e a relação temporal dos estratos. Além disso, a Arqueologia também utiliza perfis estratigráficos para compreender a sequência de ocupações humanas e atividades ao longo do tempo. Em ambos os campos, o perfil é uma ferramenta fundamental para reconstruir a história natural ou cultural de um local, por exemplo, nos sambaquis, nessas camadas podem ser encontrados objetos, fósseis, artefatos ou minerais. Pode-se dizer que essa configuração de camada que se sedimenta sobre camada, e assim consequentemente, representa um arquivo do tempo.

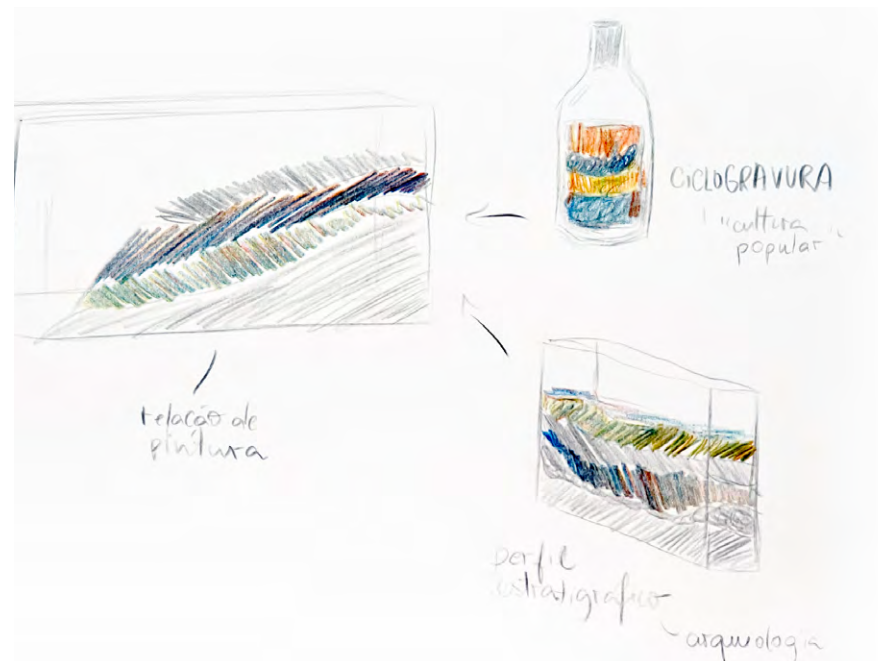


FIGURA 56

Estudo / projeto para “quadro de terra” (2024).

FONTE: A autora (2024).

Por um tempo, trabalhei como assistente em algumas produções audiovisuais. Uma delas era da série documental “O Lugar Antes de Mim”, um projeto que a cada episódio buscava democratizar para a população conhecimentos da área da história, da arqueologia, da antropologia e da paleontologia. O terceiro episódio, intitulado “Sambaquis”⁶⁴, foi filmado em sítios arqueológicos no litoral do Paraná, em Santa Catarina, na cidade de Adrianópolis e em alguns museus. O episódio apresenta estudos das atividades cotidianas dos grupos sambaquianos de até 10.000 A.P. através de vestígios, artefatos e remanescentes humanos encontrados nos sambaquis. Os sambaquis, propriamente, eram amontoados de conchas, restos da alimentação, onde os mortos eram depositados e, possivelmente, era também um local de práticas rituais e espirituais. Devido a fatores ambientais, em alguns sambaquis é possível ver o perfil desses espaços, como ocorre na Ilha das Gamelas, na região de Guaraqueçaba (PR), conforme imagem ao lado:



FIGURA 57

Perfil exposto de sambaqui na Ilha das Gamelas (PR).

Fotografia digital. Acervo pessoal.

Fonte: A autora (2022)

64 O documentário pode ser assistido na íntegra por esse link: <https://www.youtube.com/watch?v=7fvbGptD3CU>

A ideia de tempo que se deposita no solo é similar ao pensamento de Didi-Huberman. Ele vê a imagem como um fragmento de memória. Para ele, as imagens são carregadas de tempo, elas sobrevivem, retornam, se deslocam, e por isso não devem ser apenas “lidas”, mas “interpretadas” em sua complexidade, suas camadas e seus silêncios. O autor escreveu (2015, p. 24):

A imagem é, logo, altamente sobre determinada em face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa dinâmica da memória, o princípio fundamental dessa sobredeterminação. Bem antes que a arte estivesse numa história [...] as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo. (Didi-Huberman, 2015, p. 24)

As relações de camada sobre camada também são referentes à lógica da construção da pintura:

Acredito que a pintura, no sentido em que a entendemos, é estrutura. Cada aplicação de tinta sobre uma superfície é uma estrutura. Isso é, claro, evidente por si só, mas pode surgir uma superestrutura de significados. Pode-

se ter vários motivos para fazê-lo. E é aí que entra esse motivo difícil. Acredito que uma acumulação implacável de reestruturações leva ao encontro com o próprio motivo. O motivo de vida, por assim dizer. Aquilo que se tem e não se sabe que se tem. Uma espécie de geologia, como quando, num processo constante, sedimentação e erosão moldam a terra sobre a qual vivemos como ela é agora, sem um sentido racional em si, mas aceita como o chão sobre o qual vivemos nesta vida. Pintar é depositar camada sobre camada. Sem exceção, isso é fundamental a todas as imagens pintadas, mesmo àquelas que parecem ter sido feitas em um só gesto. (Selz; Stiles, 1996, p. 18, tradução nossa)⁶⁵

65 Texto original: “I believe that painting, in our meaning, is structures. Each application of paint to a surface is a structure. This is, of course, self-evident, but a superstructure of meaning can occur. One can have various motives for doing it. And here that difficult motif comes in. I believe that a ruthless accumulation of structure reworkings leads to one meeting one’s motif. One’s lifemotif, so to speak. That which one has and does not know that one has it. A sort of geology, as when, in a constant process, sedimentation and erosion makes the earth we live on like 5t is now, without any meaning in itself in a rational sense, but accepted as that upon which we live in this life. Painting is laying layer upon layer. Without exception it is fundamental to all painted pictures even if they look as if they were done in one movement.”

Robert Smithson, que também trabalhava com o elemento terra, em muitos dos seus *nonsites*, a transportava para dentro do espaço expositivo. O modo como ela era apresentada ou composta com outros materiais fazia com que transportasse a ação e a experiência artística da natureza para aquele ambiente. Smithson pensava muito sobre o processamento e a industrialização da terra, e suas produções artísticas assumem a postura de “coisas num estado de disrupção suspensa” (Smithson, 2006, p. 190), a sua “ideia racional de ‘pintura’ começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários” (Smithson, 2006, p. 192). Ainda sobre o uso do seu material, ele escreve: “Os extratos da terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte” (Smithson, 2006, p. 194).

A designação de uma paisagem como rural não é tão frequente, pois o vínculo instaurado por esse termo ultrapassa a dimensão estritamente estética — frequentemente associada ao olhar urbano sobre o campo — e alcança uma esfera simbólica mais complexa. Não se

trata, portanto, de uma relação meramente contemplativa, mas de uma experiência atravessada pela funcionalidade e pelo trabalho.

Diante disso, revela-se insustentável a permanência da ideia geral de natureza como instância intocada, considerando que são cada vez mais raras as áreas que não sofreram algum tipo de interferência humana, direta ou indireta. Coloca-se, então, a questão: quais paisagens, na contemporaneidade, não seriam também culturais e políticas? A experiência humana no mundo é marcada por um movimento contínuo de compreensão, exploração e organização do entorno, por meio do qual se busca estabelecer um lugar de pertencimento. Assim, como afirma Simmel (1996, p. 7), “é com toda a nossa pessoa que nos colocamos diante da paisagem, seja ela natural ou artística”, sendo o ato de percebê-la simultaneamente um ver e um sentir, posteriormente desdobrado pela reflexão.

3.2.1. Também é aquilo que não se vê

Como muitas das concepções de paisagem priorizam o que é visto pelo olho humano, consequentemente, vemos o que está sobre o solo. A teoria jacksoniana da paisagem⁶⁶ (1984), por exemplo, que influenciou geógrafos, historiadores e arquitetos, apesar de não se basear estritamente na estética, vê a paisagem como disposta para atender às necessidades afetivas e sociais da humanidade. Para ele, “a paisagem é um espaço organizado, isto é, composto e desenhado pelos homens na superfície da Terra; a paisagem é uma obra coletiva das sociedades que transformam o substrato natural” (Besse, 2014, p. 29). Mesmo que ele entenda a paisagem além do estético ou natural, reconhecendo-a como um produto cultural moldado pelas ações humanas no cotidiano, seu pensamento constrói-se a partir de uma concepção antropocêntrica e funcionalista do espaço. Ele naturaliza a paisagem como recurso, como algo que está a serviço da vida humana, reforçando uma lógica de domínio e apropriação do espaço. O autor escreve “uma nova definição de paisagem: uma composição de espaços construídos ou modificados pelo homem, para servir como infraestrutura ou cenário da nossa existência coletiva” (Jackson, 1989, p. 8, tradução nossa)⁶⁷.

66 John Brinckerhoff Jackson [1909–1996], escritor, editor, instrutor e desenhista de paisagismo.

67 Texto original: “A new definition of landscape: a composition of man-made or man-modified spaces to serve as infrastructure or background for our collective existence”

Para Jackson, estudar paisagem é estudar como o espaço foi organizado por comunidades. Diferentemente de Beatriz Lage, que inclusive o título do seu livro postula sua perspectiva de “Paisagem como modo de entender o mundo”, para Jackson, primeiro a paisagem é objetiva, depois é uma forma de ver o mundo. Para ele, toda paisagem é intrinsecamente cultural, “por ter sido produzida dentro de um conjunto de práticas econômicas, políticas, sociais, e segundo valores que, de certa forma, ela simboliza” (Besse, 2014, p. 30), logo, o que resta é olhar para seu caráter topográfico, morfológico ou funcional, afinal, segundo o estadunidense, “a paisagem é uma forma de os homens darem uma medida e um sentido à superfície da Terra” (Besse, 2014, p. 32), é “uma porção de superfície da terra que pode ser compreendida com um só olhar” (Jackson, 1989, p. 8, tradução nossa)⁶⁸.

Os trabalhos “Bananera” (2024) e “Pé de milho” (2024) são desenvolvidos na contramão dessa concepção funcionalista da paisagem. Tratando-se de paisagens rurais e da agricultura, mesmo que se use a terra para produzir alimento, o cultivo é com a terra, e não somente na terra. Na modernidade, “a ideia de que a Terra é um organismo vivo era anticientífica. Até o final da década de 1990 se desprezou qualquer pesquisa que quisesse tratar esse organismo como uma coisa inteligente.” (Krenak, 2021, p.

68 Texto original: “A portion of the earth’s surface that can be comprehended at a glance”

19). Essa postura revelou como o pensamento ocidental hegemônico rompeu com visões cosmológicas que reconheciam a interdependência entre os seres e o planeta. Ao reduzir a Terra/terra a um recurso a ser explorado, a ciência moderna afastou-se de perspectivas ancestrais e tradicionais que possuísssem vínculos espirituais, éticos e afetivos.

“Pé de milho” (2024), figura 58, não utiliza a visualidade comum das representações de paisagens: ampla, vasta e envolvente. Mas não é por isso que deixa de pensar sobre a paisagem⁶⁹. A pintura acontece sobre um papel artesanal, feito da palha da espiga de milho após a seca, com bordas irregulares, de formato quadrado com 30 cm de cada lado. Vê-se centralizado, as raízes de dois pés de milho, lado a lado, com uma breve perspectiva inclinada. As canas do milho sangram para fora do papel próximas aos 20 cm de altura. As raízes e o primeiro “gomo” da cana possuem cores avermelhadas/arroxeadas, enquanto o resto das formas possui tons de ocre e marrom que quase se confundem com a cor do papel. Formas orgânicas de cor ocre pendem no espaço; são as folhas secas dos outros pés de milho não representados pelas raízes.

69 Tal qual os cubistas atuaram: “A função do pintor desde então, não é mais reapresentar o mundo substituindo o que está ausente pela sua imagem, mas apresentar o mundo tal qual ele foi projetado e fraturado sobre a tela, entregando nesta catástrofe organizada seus íntimos segredos” (Couchot, 2003, p. 52)

Influenciados por perspectivas como a de Jackson, costumemente compreendemos a paisagem como aquela que está ao alcance do nosso olhar, portanto, acima de uma superfície. Esquece-se de que tudo que cresce na superfície só existe porque se enraíza abaixo dela. No solo acontecem incontáveis atividades biológicas, ricas de diversidade microscópica e macroscópica, que são essenciais para a manutenção da vida na superfície, e que não vemos ao “contemplar uma paisagem”: a decomposição da matéria orgânica; processos de ciclagem de nutrientes; fixação biológica do nitrogênio; associações simbióticas; aeração e retenção de água; interações químicas e sinais trocados entre organismos; entre outras.

O filósofo Emanuele Coccia, em seu livro “A Vida das Plantas - Uma Metafísica da Mistura” (2018), dedica um capítulo às “Raízes”, dada a sua importância no sistema vivo e integrado que é uma planta. O autor escreve:

É, de fato, através do sistema radicular que uma planta obtém a maioria das informações sobre seu estado e o do meio em que está imersa; é ainda através das raízes que ela entra em contato com os outros indivíduos limítrofes e gere coletivamente os riscos e dificuldades da vida subterrânea. As raízes fazem do solo e do mundo subterrâneo um espaço de comunicação espiritual. A parte mais sólida da terra se transforma então, graças a elas, num imenso cérebro planetário onde circulam a matéria e as



FIGURA 58

Pé-de-milho, 2024 | Óleo sobre
papel artesanal de espigas de
milho, 30 cm x 30 cm.

FONTE: A autora (2024)

informações sobre a identidade e o estado dos organismos que povoam o meio ambiente (Coccia, 2018, p. 79).

Concomitante a esse pensamento, o botânico Stefano Mancuso⁷⁰ defende que as plantas possuem extrema inteligência, mesmo sem possuir um cérebro central como animais e seres humanos, e que são comunicativas e cooperativas. No capítulo “Raízes do subsolo”, do livro “A planta do mundo” (2021), ele relata a história de tocos da árvore kauri, na Nova Zelândia, que foram encontrados ainda vivos, mesmo após anos suas copas serem cortadas. E como elas se mantiveram, inclusive crescendo radialmente, sem folhas para realizar fotossíntese? As demais árvores vivas se “comunicavam” através das raízes e enviavam os nutrientes necessários, um fenômeno natural conhecido como enxerto de raiz.

A vida abaixo da terra já influenciou tanto obras filosóficas quanto artísticas. Mil Platôs, publicado em 1980 por Gilles Deleuze e Félix Guattari, inspirado em sistemas

70 Stefano Mancuso é um botânico italiano, professor do departamento de agricultura, alimentação, meio ambiente e silvicultura na Universidade de Florença.

biológicos como raízes subterrâneas e fungos, propõe o modelo de rizoma para pensar a realidade. O rizoma possui as características de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura e cartografia, logo, é uma maneira de estar no mundo (Stark, 2015, p. 185). Para eles,

O rizoma se estende além da figuração do ambiente da planta para incluir os outros atores envolvidos em sua proliferação: um rizoma capitalista/industrial/vegetal, que dá origem a um rizoma humano/vegetal, produzindo um rizoma raiz/solo/fertilizante e assim por diante, por meio da consolidação de redes não hierárquicas, em constante transformação, que são tanto reais quanto virtuais. O rizoma, aqui, oferece uma estrutura conceitual para mapear a rede oscilante de conexões transversais entre aquilo que, de outra forma, poderia parecer desconexo (Stark, 2015, p. 186, tradução nossa⁷¹).

71 Texto original: “The rhizome extends beyond the figuration of the environment of the plant to include the other actors involved in its proliferation: a capitalist/ industrial/plant rhizome, giving rise to a human/plant rhizome, producing a root/soil/fertilizer rhizome and so on through the consolidation of endlessly transforming, nonhierarchical networks which are both actual and virtual. The rhizome here provides the conceptual structure to map the oscillating network of transversal connections between what might otherwise be disparate things.”

Assim, percebe-se a importância, dinamicidade e vitalidade daquilo oculto diretamente aos nossos olhos, abaixo da linha do solo. Quando “Pé de milho” (Figura 57) não adiciona matéria pictórica para representação do solo, mas faz com que o espaço “vazio” e interno do suporte-papel seja o substrato de crescimento da planta, há uma orientação de reflexão para essa “vida” interna e subjetiva da paisagem.

A leitura performática “Então descemos para o centro da terra” da escritora e tradutora Marília Garcia, a qual integrou o programa público do primeiro ciclo de residências do Pivô Pesquisa em 2020/21, é um exemplo de prática artística reverberada pela vida abaixo do solo. A artista, ao observar, fotografar e refletir sobre as raízes de árvores que lutam contra as calçadas em São Paulo, produz o texto que propõe uma reflexão poética sobre a memória como elemento presente e contínuo da nossa realidade. As raízes tornam-se metáfora viva daquilo que está oculto, mas sustenta um organismo.

A vídeoarte performática “Resolvendo o conflito internacional com milho, o ouro latino-americano, e arte”⁷² (1996), da artista argentina Marta Minujín (frames podem ser visualizados na figura 59), atualiza para a contemporaneidade a carga simbólica desse alimento. No vídeo, Minujín, em uma encenação, oferece milho como forma de “pagar” ou “resolver” o conflito internacional. O “ouro latino-americano”, que uma vez foi

⁷² Disponível para visualização na íntegra através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>

⁷³ Título original: Resolvendo el conflicto internacional coconsideran maíz, el oro latinoamericano y arte.

símbolo de identidade indígena e continental, mas que hoje é uma commodity, torna-se uma moeda de valor cultural e político.



FIGURA 59

Marta Minujín | Frames de “Resolvendo el conflicto internacional con maíz, el oro latinoamericano y arte”, 1996 | Exposição “Marta Minujín: Ao vivo” na Pinacoteca de São Paulo.

FONTE: A autora (2024).

O trabalho “Pé de milho”, assim como alguns dos trabalhos a seguir apresentados, considera a paisagem como “também aquilo que não se vê”. Eles não utilizam das configurações usuais da paisagem de quando ela “surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras

próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza” (Cauquelin, 2007, p. 35).

A exposição “PAISAGENS: Evocação e realidade”, em exibição no Museu Nacional de Artes Visuales do Uruguai, entre 03 de outubro de 2025 e 17 de maio de 2026, tratou dessas formas não convencionais de dialogar com o conceito da paisagem. Os diversos suportes e técnicas dos trabalhos na exposição apontam para a forma como cada época projeta em imagens sua sensibilidade estética e sua visão de determinado local, permeados por seu contexto político-histórico-cultural. No texto curatorial de parede estava escrito: “A presente exposição oferece um espectro de obras que vai desde registros “realistas” do território até aqueles “inventados”, marcados por uma organização conceitual e subjetiva.” Sobre estes últimos, está o trabalho “Marcando territorio” (2020) da artista uruguaia Florencia Martínez Aysa (1994), o qual é um vestido branco, longo e solto, que funciona como tela para diversos “abrojos”, plantas espinhosas que se agarram à superfície do tecido.

Essas plantas, assim como os carrapichos, bardana e trevo-carrapato, possuem um sistema de ganchos capaz de se unir em coletivo e se mover. Mancuso já havia apontado (2021) que as plantas são seres inteligentes, aptas a se locomover. Devido à seleção natural, elas criaram mecanismos para que pudessem conquistar áreas distantes, principalmente de geração em geração, para se adaptar e prolongar sua espécie. Os *abrojos* utilizados por Florência não são diferentes, presentes no interior do Uruguai, quando unidos, podem sustentar o peso das



FIGURA 60

Florencia Martínez Aysa I. Marcando territorio, 2020 I Vestido con abrojos I Exposição “PAISAGENS: Evocação e realidade” no Museu Nacional de Artes Visuales do Uruguai.
FONTE: A autora (2025).

caminhadas pelo campo, migrando por quilômetros, indo além de fronteiras políticas e resistindo a predadores.

Ao observar a paisagem em constante transformação pela ação dos *abrojos*, unida às estratégias de adaptação e resistência da flora, Florencia também reflete sobre a migração das pessoas e a memória de paisagens que transportam em suas viagens. Essa paisagem acaba ganhando um corpo que se move, hábil a se mesclar com a terra, lutando pela continuidade da vida. A artista nos provoca a pensar sobre paisagem sem nem sequer utilizar uma linha horizontal, uma cor verde da vegetação, muito menos perspectiva. Uma operação de exploração conceitual que é vista nos trabalhos a seguir.

“Bananera” (Figura 61) possui como suporte um papel com bordas irregulares, que se aproxima de um formato quadrado, quase 30 x 30 cm, de cor escura, um marrom. É levemente transparente. Olhando mais de perto, se veem rachaduras ou rasgos, que começam nas bordas e avançam para o centro do papel. Vê-se também a trama de suas fibras. Olhando bem, ele não é só um suporte.



FIGURA 61

Bananera, 2024 | Óleo sobre papel artesanal, 30cm X 35cm.

FONTE: A autora (2024)

Sobre ele, tinta, mas não cobre toda sua superfície. Predominam duas cores: verde, amarelo e o marrom já existente. Pequenas massas e áreas do verde, acompanhadas de suas diferentes luminosidades, formam representações de folhas. Duas são mais evidentes, ligeiramente à esquerda do centro, no eixo vertical, uma aponta para cima e outra para baixo. A folha de cima é mais iluminada e mais clara, a de baixo é o seu oposto. A de cima sangra ligeiramente, e a de baixo respira dentro do papel. Da união delas, parte um pecíolo, o que vernaculamente poderíamos chamar de novo galho. Ele se orienta horizontalmente para a direita e possui outra folha, que não é representada completamente como as demais, e se torna pinceladas.

De trás desse galho, pende, através de um engajo parcialmente oculto, uma área amarela, com pontinhos pretos, e algumas poucas variações de verde-claro e sombras feitas com a adição da cor complementar constituem um cacho de bananas, já maduro. Em meio a essas folhas e esse cacho, também pendem e se esparramam áreas marrons, que podem se configurar como as folhas já secas, que concluíram suas tarefas e pretendem voltar à terra. Essas áreas são quase imperceptíveis; elas se confundem com a cor e textura do papel. Ao seus arredores, há um respiro de aproximadamente 5 ou 6 centímetros. É assim que “Bananera” se apresenta.

Este trabalho, desde o seu estudo (Figura 62), não usa as configurações visuais tradicionais da paisagem. A bananeira, tão comum na costa brasileira, assim como em quintais e propriedades rurais, é representada parcialmente na pintura. Não possui tronco e não sabemos onde está ambientada. Mas o imaginário de cada espectador-participante é espontaneamente convidado a completar o cenário.

Leandro Nerefuh, artista e pesquisador, em seu doutorado em História e Crítica da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desenvolveu uma pesquisa em formato de performance-ensaio, denominada “Uma Breve História da Banana na História da Arte” (2016). Ele vê a banana como signo e o revela como símbolo do colonialismo, do capitalismo e do patriarcado. Essa fruta, desde as primeiras representações da América Latina no período colonial, feitas durante as expedições artísticas e científicas do século XIX, a exemplo do Rugendas, associou-se a um caráter de exotificação e identidade cultural. Passando por pinturas equestres, nas quais bananeiras são composicionais em formato de moldura, por cédulas de dinheiro cubanas, até trabalhos da pop art, de Andy Warhol, e demais produções artísticas modernas, a banana tornou-se um símbolo tanto de exploração econômica e da precariedade social quanto de resistência cultural e identidade regional.



FIGURA 62

Estudo para “Bananera”, 2024 | Caderno de desenho
A5, gouache sobre papel.

FONTE: A autora (2024).

As características físicas dessa planta, acrescidas de suas camadas de significação, assim como Nereuh explorou, foram continuamente representadas por artistas, viajantes ou não. Bruno Lechowski, por exemplo, anos após chegar no Brasil, também representa bananeiras (Figura 63). Sua perspectiva de imigrante pode ter acometido a produção dessa pintura praiana, que com um recorte limitado do espaço paisagístico representado, e através de traços soltos e sobrepostos, herança da arte de vanguarda europeia, busca compreender a coexistência da luminosidade, das formas (troncos e folhas da bananeira) e do movimento (fluxo de água).



FIGURA 63

Bruno Lechowski | Bananeiras, 1927 | Tinta-têmpera sobre madeira,
27,3 x 32,5 cm | Acervo: Museu de Arte do Paraná.

FONTE: A autora (2025), exposição Afinidades III no Museu
Oscar Niemeyer.

A banana se insere e resgata uma memória coletiva histórica. Seja pelo compartilhamento de afetividades com ruralidades, quintais ou com aparições tais quais apresentou o núcleo “Gestos alegóricos” (Figura 64) da exposição “Pequenos Gestos: Memórias disruptivas”, com curadoria de Fabrícia Jordão, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR), em 2019. A curadora escreve:

As obras desse núcleo nos ajudam a perceber como artistas problematizaram, a partir do exotismo associado à banana, a criação de uma identidade nacional e latino-americana. Por meio de procedimentos alegóricos baseados na estética tropi-pop-camp-clichê, explicitaram estereótipos e colonialismos ainda hoje presentes nas noções de brasilidade. Também evidenciam como essa identidade, erguida a partir de uma estrutura patriarcal, normaliza e naturaliza argumentos opressivos sobre inferioridade racial e diferenças de gênero fundamentadas no determinismo biológico. (De Lira Jordão, 2019, p. 43)

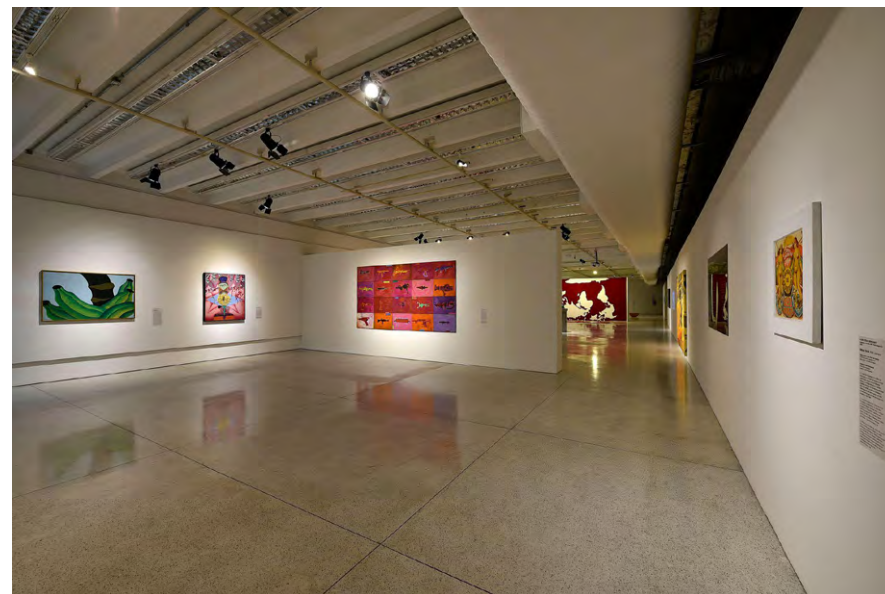


FIGURA 64

Visão ampla da exposição “Pequenos Gestos: Memórias disruptivas”, no MAC PR em 2019. À extrema esquerda vê-se o trabalho *Brasileira III* (1968) de Antonio Henrique Amaral. Óleo sobre chapa de madeira. 85 x 122 cm.

FONTE: Kraw Penas (2019)

Outra interlocução possível é com o trabalho de Miguel Bakun, emblemático artista paranaense, com seu desenho da figura 65. Ele faz uma composição dividida ao meio verticalmente: do lado esquerdo uma casa, de madeira, com uma janela estilo guilhotina com telhas de barro. E ao lado direito, parte da vegetação que indica bananeiras. Essa proximidade da planta com a casa é condizente com os quintais brasileiros. Mesmo interpretando as partes pelo todo (uma porção da casa e porções das bananeiras), compreendemos o cotidiano que ali está simbolizado.



FIGURA 65

Miguel Bakun | “Sem título”, 1948 | Carvão sobre papel.

Acervo particular.

FONTE: A autora (2025), da exposição Miguel Bakun:

O Olhar de uma Coleção, Museu Oscar Niemeyer.

Alguns autores, como os próprios Claval e Jackson aqui previamente mencionados, comparam a paisagem à linguagem para destacar seu caráter simbólico, expressivo e comunicativo. A paisagem pode ser considerada não apenas um pano de fundo natural ou estético, mas uma forma ativa de comunicação. Ela tem vocabulário, gramática e sintaxe (ruas, terrenos, vegetações, etc.), ou seja, estrutura e conteúdo significantes. Os elementos de uma paisagem funcionam tal qual as palavras ou partes de um discurso. Assim como as palavras podem mudar de significado conforme o contexto, os elementos da paisagem também ganham sentido dentro de um contexto histórico, social e cultural. Acerca do assunto, Beatriz Lage escreve:

A relação do homem com o mundo é permeada pela linguagem. A paisagem, segundo Spirn ([1998] 2002, p. 125), possui todas as características de linguagem. Ela contém o equivalente de palavras e partes do discurso - padrões de forma, estrutura, material, formação e função - sendo a paisagem o resultado dessas combinações. Assim como o significado das palavras, o significado dos

elementos da paisagem são apenas potenciais até que o contexto o molde. A paisagem é pragmática, poética, retórica, polêmica, é o cenário da vida, uma construção cultivada e carregada de significado. Assim, a paisagem, como uma forma de linguagem, é também uma forma de conhecimento (Lage, 2018, p. 33-34).

Conjuntos de partes que compõem uma paisagem rural, como raízes, galhos, galinhas ou pás e enxadas, operam como imagem, na mesma lógica de paisagem como linguagem: símbolos que podem ser lidos e interpretados, a fim de transmitir sentido, a partir de elementos naturais e culturais que revelam valores sociais e formas de ver o mundo. Constatamos que “não é possível manter, transformar e prosseguir na construção da paisagem sem a existência do mundo rural, isto é, duma colectividade de pessoas que continue, com conhecimento e amor, a compreendê-la e a intervir na sua dinâmica” (Telles, 2011, p. 481-482).

ATENCIOSAMENTE,

Prezada Paisagem,

Esta não é e nem será a última carta, de palavras ou de imagens, que direciono a você. Tem essa tal coisa da topofilia que não me permitiria distanciar-me. Suas incontáveis cores, formas, cheiros, gostos e sensações; assim como a passagem do tempo com as estações que te molda, o alimento que cresce em você, a companhia daqueles outros seres vivos que também a habitam... são todos fatores que, quando experienciados, formam um modo de vida do qual é difícil esquecer ou afastar-se.

Até mesmo encontrei em você, e nas maneiras que a sua terra é lavrada, maneiras de se pensar analogamente como produzir imagens. Quando entramos em prédios grandes e vistosos com um letreiro em cima escrito “Universidade”, lá chamamos isso de metodologia. Mas no fundo é que você e a maneira como cuidam de você têm tanto a ensinar a todos.

Eu venho tentando mostrar isso aos meus pares, que já utilizaram tanto de você como motivo para produzir outras coisas no mundo, sejam elas textos, imagens estáticas ou em movimento, adicionando mais e mais sentidos em cada nova tentativa. Mas de fato, eu acho que em algumas situações não te demos o “sobrenome” certo. Te chamávamos de natureza e até de bucólica, evitando te chamar de “Rural”. Eu sei por que isso acontecia. Porque esse “sobrenome” traz tanta coisa consigo. Traz séculos de trabalhos que foram menosprezados. Traz indivíduos sem formação, sem posição, sem voz. Traz mãos e enxadas

que te capinavam. E muitos enriqueceram às custas dessas mãos calejadas. Com riqueza acumulada, alimentos colhidos, limpos e preparados, era possível pensar e pensar e pensar e pensar e dar nome às coisas, e uma delas, inclusive, é como eu, e tantos outros colegas, te chamo: Paisagem. Alguma vez alguém te perguntou se você gosta desse nome?

E mesmo sem um sobrenome definido, muitos olharam para as especificidades do seu espaço e criaram imagens. Usaram de seus “retratos” para criar e vender narrativas, mostrar poder, desenvolver projetos nacionalistas e de identidade. Ao produzir uma imagem que remetesse a você e ao trabalho que é executado no seu solo, alguns acreditavam que estariam exibindo seus poderios. Em luxuosas paredes haviam metros de tecido esticado, com tinta sob ele, que buscavam transportar quem visualizava aquele acúmulo de matéria para um outro lugar. Não posso negar que faço algo parecido - talvez em paredes não tão luxuosas. Mas não quero que ninguém se imagine em outro lugar não, seja ele perfeito ou imperfeito. Queria que olhassem, se colocassem no presente, com visão de corpo. A gente também enxerga com o corpo, você sabe, não é? E antes de ver uma paisagem, por mais clara ou por mais abstrata que seja, possa-se ver matéria, terra, fibra, cor, textura, forma, linha, plano – possa-se ver pintura. E por ser tão tão pintura é que essa linguagem nos resgata no mundo real e simultaneamente sensível em que vivemos. E isso é política. Mas as pessoas têm medo dessa palavra

associada a você. Afinal, por tanto tempo você foi vista como inocente, ingênua e banal. Nunca foi.

Enquanto eu lia sobre o que as outras pessoas escreveram e retrataram de você, notei como elas desejam, ou até invejam, o modo de vida “mais simples” das pessoas que vivem dedicadas ao seu cultivo. E isso desde muito tempo, lá da Grécia, até hoje, no meio das grandes metrópoles. Isso não te incomoda? As pessoas acham que quem trabalha com e em você tem uma vida mais tranquila, mais simples. De fato, algumas coisas são diferentes. Mas eles sabem que não há férias, muito menos remuneradas? Não há “ponto para bater”, mas também não há algo ou alguém que vai segurar um cabo de enxada horas a fio? Conhecer seu animal, o solo, a planta, pela experiência, por conhecimento acumulado de gerações; trabalhar conforme as fases da lua; se planejar pelas estações do ano; tudo isso não é “mais simples”. Pois quando se coloca em comparação, novamente o seu lugar está em detrimento dos conhecimentos e do modo de vida que se dá no meio de prédios.

Gostaria que aqueles que buscam você como objeto de estudo e/ou observação pudessem compreender que suas dimensões históricas e socioculturais podem ser vistas até nos detalhes, nos recortes, nos processos, nos cuidados. Não é preciso uma perspectiva ou uma linha do horizonte. Não é preciso uma escala específica ou uma regra de composição. Não são precisos materiais finos e precisos. É preciso estar aberto a se aproximar de um

pensamento-paisagem num mundo cheio de “pensamentos sobre paisagens”.

Você se abre continuamente para que uma percepção ocorra. Também tento mostrar isso aos meus pares: é inesgotável. Calma. Não disse que seus recursos são inesgotáveis, na realidade, eles são exatamente o contrário. Digo que os diálogos e as produções que decorrem da sua percepção, vivência, afetividade, atenção podem ser inesgotáveis. Você é uma fonte inesgotável de futuros a serem reimaginados (utópicos ou distópicos). Isso me leva à abertura dessa carta: não é a última que te direciono.

Atenciosamente,
uma artista.

FIGURA 66

Batata doce arrancada, 2026 | Óleo e terra sobre tela, 95 cm X 135 cm.

FONTE: A autora (2026).



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Geysiane. Deságua: Paisagens Poéticas De Piracema In: **Congresso Internacional De Arte, Ciência E Tecnologia E Seminário De Artes Digitais**, 10, 2025, Belo Horizonte. Caderno de Resumos do 10º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2025. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2025. ISBN: 978-65-01-46566-1. p. 147.

AZAM, Geneviève. **Carta à Terra**: e a Terra responde. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARRERA-BASSOLS, Narciso; FLORIANI, Nicolas (org.). **Saberes, paisagens e territórios rurais da América Latina**. Curitiba: Editora UFPR, 2016.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, v. 2, n. 1, p. 57-64, 2004.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

BERGER, John. Millet y el campesino. In BERGER, John. **Mirar**. 4ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005. p. 95-104.

BERQUE, Augustin. **O pensamento-paisagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

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

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BÖHM, Kathrin; FEENSTRA, Wapke. Introduction/Rural art is... In Myvillages, M. **The rural** (Myvillages, Ed.). MIT Press, 2019.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. Olhar, 1989.

CAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CATTANI, Ieila Borsa. Arte Contemporânea: O lugar da Pesquisa. In BRITES, Blanca; ELIDA, Tessler. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 35-50.

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

CIRILLO, José. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória: UFES, Proex, 2019.

COCCIA, Emanuele. **A vidas das plantas**: uma metafísica da pintura. Rio de Janeiro: Cultura e Barbárie, 2018.

COUCHOT, Edmund. O estilhamento do ponto de vista técnico: da representação à apresentação *In A tecnologia na arte*: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 48-65.

CRAS, Sophie; GRAW, Isabelle. **The Love of Painting**: Genealogy of a Success Medium. Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain, 2019.

CUMMING, Robert. Landscape and still life In LYNTON, Norbert; SMITH, Alistair; CUMMING, Robert; COLLINSON, Diané. **Looking into paintings**. Boston: Faber and Faber, 1985, p. 177 - 266.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: da Exposição à Autoapresentação como Arte. **Palíndromo**, v. 1, p. 68-92, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**: nascimento e destruição de um espaço plástico. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GASTÓ CODERCH, J. M.; GÁLVEZ NAVARRETE, M. C.;

MORALES ARNAIZ, P. Construcción y articulación del paisaje rural. **AUS** [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad], [S. l.], n. 7, p. 6-11, 2017. DOI: 10.4206/aus.2010.n7-02. Disponível em: <http://revistas.uach.cl/index.php/aus/article/view/430>. Acesso em: 20 ago. 2024.

GOGH, Van. **Cartas a Theo**: Edição ampliada, anotada e ilustrada. L&PM Editores, 1997.

HOLMWOOD, Sigrid. The Peasant Paints *In Myvillages*, M. **The rural** (Myvillages, Ed.). MIT Press, 2019.

INGOLD, Tim. A Temporalidade da Paisagem In BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. Belo Horizonte : Escola de Arquitetura da UFMG, 2021. p. 111 - 157.

JACKSON, John Brinckerhoff. **Descobrimdo a paisagem vernacular**. Yale University Press, 1986. jul/dez. 2010, pp. 14-36.

KIEFER, Anselm. Structures are no longer valid. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (org.). **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 69.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. Companhia das Letras, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGE, Laura Beatriz. **Paisagem como modo de entender o mundo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico In BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MANCUSO, Stefano. **A Planta do mundo**; traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. s.l.: Ed. Ulisseia, s.d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. P. Neves, M. E. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir**. MASP Afterall, São Paulo, v. 2, p. 1-14, 2019.

NEREFUH, Leandro. **Uma breve história da banana na história da arte**. Libidiunga Commons, 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Ver o invisível**: a ética das imagens. Ética. São Paulo: Companhia das Letras, p. 301-320, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. A estética como política. Belo Horizonte: **Devires**, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul/dez 2010.

_____. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: **EXO Experimental / Editora 34**, 2005.

_____. Política da Arte. **URDIMENTO**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, n. 15, Florianópolis: CEART/UDESC, 2010, p. 45 – 59.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. PORTO ARTE: **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

REY, Sandra (org.). **Arte e Natureza-Cultura**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2025.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, Castillian Edition, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Campanha das Letras, 1996

SELZ, Peter; STILES, Kristine. Gestural abstraction In **Theories and documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings**. University of California Press, p. 11-21, 1996.

SERPA, Angelo. **Por Uma Geografia Dos Espaços Vividos:** Geografia e Fenomenologia. São Paulo: Contexto, 2021.

SHIVA, Vandana. Monocultures of the Mind, 1993 In Myvillages, M. **The rural** (Myvillages, Ed.). MIT Press, 2019.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas - Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

STARK, Hannah. Deleuze and Critical Plant Studies In Roffe, J.; Stark, H. (eds.) **Deleuze and the Non/Human**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLES, Gonçalo Ribeiro. Paisagem global: Um conceito para o futuro. In VERÍSSIMO SERRÃO, Adriana (coord.) **Filosofia da Paisagem: Uma Antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, 502 p.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: EDUEL, 1980.

VALÉRY, Paul. **Degas, dança e desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Lições de poética**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2ª edição, 2023.

WULF, Andrea. **A invenção da Natureza:** a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. São Paulo: Planeta, 2016.

PERIÓDICOS

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. **Princípios**. Revista de Filosofia, Natal, v. 20, n. 34, jul-dez. 2013 [ago. 2012], pp. 359-361. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549/5618>. Acesso em 3 ago. 2025.

CLAVAL, Paul. Reading the rural landscapes. **Landscape and Urban Planning**, v. 70, n. 1-2, p. 9-19, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2003.10.014>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MENDES, Mendes. Acerca da Paisagem. Porto Alegre: **Revista-Valise**, v. 6, n. 11, ano 6, jul. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/62798/38070>. Acesso em 14 jul. 2024.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Fragmentos de yapa en torno a la noción de lo ch'ixi. **Arte & Ensaios**, n. 38, p. 226-238, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/27927>. Acesso em 7 mar 2023.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **Política e Trabalho**, n. 12, Setembro, 1996, p. 15-24.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, n. 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 18 abr. 2026. DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau-Brasil e antropofagia. **RASM: Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n.1, 1939. Não paginada. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/m/784978#?c=&m=&s=&cv=&xywh=52%2C865%2C2632%2C1473>. Acesso em 15 abr. 2026.

ANDRADE, Geysiane. **Catálogo da exposição “Deságua: paisagens poéticas de Piracema”**, 2024. Piracema, MG. 16 p. Disponível em: https://issuu.com/geysianeandrade/docs/cat_logo_paisagens_poeticas. Acesso em: 2 mai. 2024.

Art + Ideas: **Interviewing Anselm Kiefer** | Getty Podcasts. Disponível em: <https://www.getty.edu/podcasts/art-and-ideas/interviewing-anselm-kiefer/#transcriptblt3e963f4125fe8fcb>. Acesso em: 8 mar, 2026.

CARLSON, Andrea. **Chicago Works**: Shimmer on Horizons - MCA Chicago. MCA Chicago. Disponível em: <https://visit.mcachicago.org/exhibitions/chicago-works-andrea-carlson-shimmer-on-horizons/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar. início tarde de quarta-feira, 9 de dezembro de 2009. Florianópolis, SC. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/wp-content/uploads/2021/02/Bri%CC%81gida-Baltar-Regina-Melim.doc>. Acesso em: 10 mai. 2025.

DE LIRA JORDAO, Fabricia Cabral. Pequenos gestos, memórias disruptivas: Memórias disruptivas. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Disponível em: https://www.mac.pr.gov.br/sites/mac/arquivos_restritos/files/documento/2020-05/Catalogo_pequenos_gestos_web.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O fim das vanguardas** [PDF]. [S.l.: s.n.], [s.d.].

JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019. *E-book*.

NICHOLLS-LEE, Denise. **Why the iconic English painting The Hay Wain by John Constable is not what it seems**. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20240509-why-the-iconic-english-painting-the-hay-wain-by-john-constable-is-not-what-it-seems>. Acesso em: 22 mar. 2026.

Paisagens Poéticas (@_paisagenspoeticas). Fotos e vídeos do Instagram. Instagram.com. Disponível em: https://www.instagram.com/_paisagenspoeticas/. Acesso em: 25 jun. 2025.

Paisajes - Evocación y realidad - Colección MNAV. (n.d.). Museo Nacional de Artes Visuales. Disponível em: <https://mnav.gub.uy/cms.php?id=paisajes2025>. Acesso em: 27 Dez 2025. from

REY, Sandra. **Um olhar para as margens**. 2022. Disponível em: <https://www.claudiahamerski.com/%C3%A0s-margens-do-desenho>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Siobhán McDonald; The Boglands are Breathing - The Model, Sligo. The Model, Sligo. Disponível em: <https://www.themodel.ie/?exhibition=siobhan-mcdonald-the-boglands-are-breathing>. Acesso em: 22 jun. 2025.

TRABALHOS ACADÊMICOS:

HAMERSKI, Claudia. Às margens do desenho : uma investigação sobre rastros, resíduos e marcas do processo de criação, 2022. **Tese de doutorado**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/252062>. Acesso em: 2 mai. 2024.

LUGINIESKI, Claudete. Estimada paisagem. 2023. 1 recurso online **Monografia** (bacharelado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curso de Graduação em Artes Visuais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1884/89802>. Acesso em: 22 jun. 2025.

OLIVEIRA, Fabio Barbosa de. **Toca a carroça que as morangas se acomodam: pintura, cotidiano e**

apropriação. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2022.

EXPOSIÇÕES

JORDÃO, Fabrícia (cur.). Pequenos gestos: memórias disruptivas. Curitiba, PR: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2019.

MAIA, Ana Maria (cur.). Marta Minujín: ao vivo. São Paulo, SP: Pinacoteca de São Paulo, Edifício Pina Luz, 29 jul. 2023 – 28 jan. 2024.

MCDONALD, Siobhán. The Boglands Are Breathing. Sligo, Irlanda: The Model, 29 abr. 2023 – 8 jul. 2023.

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. Paisagens: evocação e realidade. Montevideu, Uruguai: Museo Nacional de Artes Visuales, sala 2, 3 out. 2025 – 17 maio 2026.

PEDROSA, Adriano; BARROS, Regina Teixeira de; ANDRADE, Matheus de (cur.). Cinco ensaios sobre o MASP – Geometrias. São Paulo, SP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 28 mar. 2025 – 3 ago. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Caipiras: das derrubadas à saudade. Tour virtual. Disponível em: <https://portal.iteleport.com.br/tour/pinacoteca-de-sao-paulo-os-caipiras/fullscreen>. Acesso em: 2 abr. 2026.

PORTIER, Marc (cur.). Afinidades III. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 23 nov. 2024 – 18 maio 2025.

PROLIK, Eliane (cur.). Miguel Bakun: o olhar de uma coleção. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 21 mar. 2025 – 10 ago. 2025.

TATE BRITAIN. JMW Turner [exposição de longa duração]. Londres, Reino Unido: Tate Britain, [s.d.].

WESCHLER, Diana (cur.). BIENALSUR – Signos na paisagem. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 22 nov. 2023 – 28 jan. 2024.

