



(Artigo produzido para disciplina de Leitura de Imagens do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, março de 2008)

O simbólico na paisagem através da leitura de imagens

Letícia Castilhos Coelho

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2000. Mestranda na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional - PROPUR na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua na área de Arquitetura e Urbanismo; Planejamento Urbano e Regional; Preservação e Restauração do Patrimônio Cultural; Meio Ambiente.

1. Introdução

O presente trabalho surge da proposta de utilizar a leitura de imagens como instrumento para a interpretação e a construção de narrativas a partir de representações da paisagem de Porto Alegre.

Ao considerar a imagem como fonte para o trabalho de reconstrução da história e dos processos de transformação da cidade, somos conduzidos a um campo do conhecimento que trata das criações e produções humanas, e valoriza os registros deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo, podendo se oferecer à leitura e permitindo a apreensão de seus significados.

As imagens enquanto expressões de sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e do conjunto de significações tecidas acerca do mundo. A partir da interpretação de traços e registros de uma determinada cultura, acionamos uma estrutura espaço-temporal que somada ao referencial teórico do investigador permite que se elaborem tramas em um trabalho de construção capaz de produzir sentido, como em um *puzzle*. Aos poucos, as peças se articulam, oferecem diferentes combinações e revelam explicações que permitem uma leitura do espaço em diferentes tempos.

Este trabalho pretende percorrer um caminho através de conceitos e noções importantes para abordar a temática da imagem. Num primeiro momento, parte-se de uma apresentação sobre o que é a imagem e qual a importância do olhar e do espectador neste processo de mediação entre o ser humano e as imagens. Em seguida é elaborada uma possibilidade metodológica para ser experimentada na leitura de paisagens com a intenção de aplicar as construções teóricas precedentes. Desta forma, pretende-se desenvolver algumas reflexões a respeito de como a leitura de imagens pode servir de suporte para a compreensão de processos urbanos em uma trama construída a partir dos registros humanos.

2. Imagem, considerações sobre o tema

2.1. O que é a imagem?

Sendo resultado de uma atividade humana, a imagem é ao mesmo tempo uma criação e uma recriação do mundo pelo homem. O ser humano é o único animal que deixa registros atrás de si, e também o único cujos produtos relacionam-se à mente, portanto além de sua existência material, estes registros incorporam significados.

As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles, ao sugerir que todo processo de pensamento requer imagens e que a alma nunca pensa sem uma imagem mental, afirmava que “nos é prazeroso olhar imagens, porque sua contemplação nos aporta um ensinamento”.¹

Como forma de apropriação do mundo pelo homem, as imagens contêm significados, reproduzem o mundo, representam, transmitem sensações e, assim, tornam-se fonte de conhecimento. Ao serem capturadas pela visão, as imagens são moderadas pelos outros sentimentos, tendo seu significado transformado constantemente, nos auxiliando na compreensão da própria existência.

¹ Aristóteles. *A Poética*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

2.1.1. Propriedades

A imagem comporta duas propriedades essenciais: uma propriedade física que diz respeito à sua materialidade e ao fato de ser um suporte para algo (uma fotografia, uma tela de pintura), e outra relacionada ao plano do intelecto, uma propriedade semântica, que possibilita uma elaboração mental.

Assim, a imagem apresenta um aspecto ambivalente de “ser e não ser” aquilo que representa.

Enquanto suporte é um objeto material, e como portadora de significados, assume um caráter imaterial, exercendo um grande poder mobilizador de emoções. Ao se observar uma imagem, atribui-se sentido ao que se vê e elaboram-se imagens mentais, resultado da relação entre a imagem vista e aquelas existentes na memória. Estes elementos associados permitem reconhecer a imagem a partir do que se conhece do mundo. Ao acionar nosso “arquivo de imagens”, fruto da experiência individual e da formação cultural, desencadeia-se um processo de atribuição de sentido. Quando se presencia uma imagem, criam-se relações com outras já existentes na memória, de tal forma que a compreensão semântica pode mudar, embora o suporte físico não mude.

2.1.2 Tensões

Por se tratarem de representações relacionadas à cultura, que não é feita de equilíbrio e uniformidade, as imagens contêm tensões que conferem uma instabilidade entre suas forças opostas. A tensão entre os aspectos mimético e simbólico é bastante significativa, pois permite a identificação com o que é retratado, ou seja, aquilo que a imagem “é”; assim como conduz para uma interpretação a respeito do que a imagem “quer dizer”, remetendo à esfera do simbólico.

Podem também ser citadas outras tensões, tais como: entre o visível e o invisível, no sentido do que a imagem pode dizer além do que é possível descrever; entre o todo e a parte, em que o todo é a realidade e a parte é o fragmento que pode representar o todo e entre o social e o subjetivo, remetendo a quem fez, produziu a imagem assim como o momento em que este indivíduo vive, o contexto social, histórico.

2.1.3 Alteridade da imagem

As imagens, por se apresentarem à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura em uma superfície específica, geram um fenômeno de imediatez em relação à compreensão que se tem do conteúdo expresso, caracterizando um importante aspecto de

alteridade da imagem em relação ao texto. Com muita rapidez a imagem, quando contemplada pelo espectador, extrapola o seu limite físico e aciona elementos do imaginário, comunicando e provocando emoções. Tem grande poder de fixação na memória e facilita a compreensão por seu caráter de universalidade que independe do conhecimento de códigos lingüísticos, como no caso de textos.

2.2 Conceitos relacionados à imagem

Buscando uma aproximação cada vez maior com a temática da imagem e com os procedimentos para construir e aplicar uma leitura de imagens, faz-se necessário recorrer a alguns conceitos que estruturam o posicionamento da História Cultural, principalmente as noções de representação, imaginário e narrativa.²

2.2.1 Representação

Um conceito indissociável da imagem é o de representação. Assim como o ver e o falar, o representar está situado nas formas que o homem tem de se relacionar com o mundo.

Representar é, fundamentalmente, “estar no lugar de”, presentificar um ausente. Traz em sua idéia central a substituição, recolocando uma ausência e tornando sensível uma presença. É, portanto, um conceito ambíguo, “pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”.³

A representação forma uma espécie de realidade paralela à existência dos indivíduos. Assim, indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade, orientando a maneira como os homens percebem sua existência. As representações são assim, portadoras do simbólico e trazem sentidos ocultos, construídos social e historicamente, que ao fazerem parte de um inconsciente coletivo, tornam-se naturais.

2.2.2 Imaginário

A imagem é também a porta de entrada no imaginário, que vem a ser um sistema, um conjunto organizado de idéias e imagens que representam o mundo, dotado de relativa

² Neste sentido, a referência utilizada é o trabalho da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, na obra intitulada *História & História Cultural*, em que os conceitos são apresentados e aprofundados, esclarecendo sobre os fundamentos que embasam este campo do conhecimento.

³ Pesavento, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.43.

coerência e articulação. A fabricação imaginária do mundo se coloca no lugar deste, nos levando a viver em um universo paralelo construído sobre a realidade.

O imaginário torna-se uma possibilidade de acessar as sensibilidades de outros tempos, através dos registros que chegam até o presente, sejam eles falados, imagéticos ou materiais. Na construção do imaginário, o real é sempre o referente. Assim, o imaginário remete ao cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais sobre coisas que não existem, e ambos aspectos constituem o que se entende por real.

2.2.3 Narrativa

Por conterem trama, personagens e significados, as imagens são narrativas, aproximando-se do texto. Sendo assim, as imagens podem “contar histórias” e revelar sentidos.

A narrativa pode ser entendida como uma seqüência de ações encadeadas, uma história, uma descrição, uma explicação, enfim, uma atribuição de sentidos. Ao ler imagens, “atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”.⁴

Assim como a leitura de um texto comporta imagens mentais, as imagens também geram narrativas. Neste processo, a figura do narrador é a de um mediador entre o que acontece no tempo passado e o texto que narra a partir de uma trama. A narrativa assume então, um caráter de representação, organiza os traços do passado com o objetivo de ser a verdade do acontecido.

Ao buscar estabelecer uma relação entre memória e narratividade, Paul Ricoeur adota dois pressupostos em sua reflexão: por um lado, tornar presente a anterioridade do que foi e, por outro, estabelecê-la pelo discurso. Assim, a passagem da memória à narrativa se estabelece por uma operação da lembrança que é declarada no presente como um “eu estava lá”.

Em seu texto *Arquitetura e narratividade* o autor estabelece um paralelismo no qual a arquitetura seria para espaço o que a narrativa é para o tempo, buscando entrelaçar o espaço

⁴ MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid: Alianza editorial, 2003.

construído e o tempo narrado. “À semelhança do presente, que é o centro do tempo narrativo, o sítio é o centro do espaço que se cria, que se constrói”.⁵

3. O olhar e o espectador

Se a imagem é narrativa e comporta leituras, como um texto, são necessárias algumas competências técnicas para realizar esta leitura. Faz-se necessário o aprendizado do olhar que requer predisposição e cultura, conhecimento e experiência de vida, um processo de tradução do mundo, uma interpretação para além da aparência em busca dos significados e das entrelinhas.

É através do olhar que o espectador entra em contato com a imagem, é pelo olhar que se revelam os possíveis significados e nessa leitura, novos sentidos podem ser atribuídos e descobertos, sem que nunca alguém o tivesse feito. Esta vinculação da imagem com o domínio do simbólico é uma das razões primordiais da produção das imagens e acontece a partir da mediação entre o espectador e a realidade.

Nesta interação, o espectador – sujeito que olha uma imagem – é uma figura central a ser considerada. Muitos fatores interferem na relação do espectador com a imagem e possibilitam na sua leitura a interpretação e a atribuição de significados.

Na leitura de uma imagem, podem surgir diferentes interpretações e o espectador é levado a escolher a interpretação correta. Fazer essa interpretação requer um olho exercitado, capaz de confrontar a imagem com experiências vividas, mobilizar lembranças e testar a imagem mediante projeções tentativas.

Na relação que se estabelece entre o espectador e a imagem, alguns aspectos são constantes, independentes das variáveis históricas ou culturais. E.H. Gombrich propõe que o “papel do espectador” está delimitado por um conjunto de atos perceptivos e psíquicos pelos quais o espectador faz existir a imagem:⁶

Não há olhar fortuito: a partir de uma concepção construtivista, a percepção visual é praticamente um processo experimental, que implica em um sistema de expectativas amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens.

Regra do etc: o espectador da imagem *supre* o não representado, completando a informação. Esta operação demonstra uma tendência *projetiva*, que tende a identificar algo

⁵ RICOEUR, Paul. *Arquitetura e narratividade*. In: *Urbanisme*, n.303, nov./dez. 1998, p.44-51.

⁶ Os conjuntos perceptivos aqui relacionados são organizados a partir da leitura que Jacques Aumont faz da obra de E.H. Gombrich em: AUMONT, Jacques. *A Imagem*. cap. *A parte do espectador*. Campinas: Papirus, 1993.

em uma imagem a partir de outras formas. A imagem é, portanto, um fenômeno ligado à imaginação.

Os esquemas perceptivos: esta capacidade de projeção é possível pela existência de esquemas perceptivos em que o espectador aciona informações armazenadas na memória sob forma esquemática.

O espectador desempenha, assim, um papel extremamente ativo na construção de uma visão coerente do conjunto da imagem. Esse papel do espectador é tão central que para a teoria de Gombrich, é ele quem faz a imagem.

4. Método para a leitura de imagens

Para ler uma imagem, deve-se ter em mente alguns objetivos, principalmente sobre o que se quer ver/ ler. Podem ser identificados na leitura de uma imagem os aspectos referentes ao sentido e ao significado, que remetem ao plano do simbólico; pode-se buscar também a origem, a explicação de determinada realidade, pois como representação as imagens guardam em si vestígios da realidade, caracterizando-se desta forma como um texto, uma narrativa que conduz o espectador pelos caminhos do imaginário, pois ao representar o real, cria-se uma nova realidade.

Nesse sentido, Alberto Manguel lança algumas questões:

“Qualquer imagem pode ser lida? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa?”⁷

A partir destas indagações, este mesmo autor traz para o debate o fato de que só podemos ver “as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, acionando ao entrar em contato com uma imagem, outras imagens que temos à disposição em nosso arquivo de imagens, formado por elementos ligados a uma iconografia mundial, mas também por diferentes circunstâncias sociais, culturais, individuais. Ao acionar o vocabulário para interpretar uma imagem, as narrativas constroem-se por meio de outras narrativas, como consequência deste conhecimento técnico e histórico”.⁸

⁷ MANGUEL, op.cit., p.21.

⁸ MANGUEL, op.cit., p.27.

4.1. Etapas para a leitura

Entre as diferentes metodologias para a leitura de imagens, verificam-se algumas etapas comuns que servem como estrutura para este trabalho. Traçando um paralelo entre as propostas elaboradas por Erwin Panofsky e E.H. Gombrich, guardando suas particularidades, procura-se estabelecer uma possibilidade metodológica com etapas que partem da descrição detalhada até uma interpretação mais aprofundada.

Neste paralelo, é importante ressaltar que Panofsky elabora duas categorias de análise que estariam relacionadas aos procedimentos para a leitura de imagens, nos quais se unem os dados de conteúdo e os dados formais. Já Gombrich propõe duas formas principais de investimento psicológico na imagem, o “reconhecimento” e a “memorização”, fazendo a distinção entre função representativa e função simbólica e ressaltando a importância do espectador. Portanto, as duas abordagens podem ser confrontadas no sentido de se complementarem na metodologia aqui construída.

4.1.1 Etapa 1: descrição – iconografia – reconhecimento

Entre as categorias propostas por Panofsky, a primeira etapa para a leitura de imagens é definida como Iconografia. A Iconografia trata do tema das imagens e busca fazer uma distinção entre tema, de um lado, e forma, de outro. É uma descrição e uma classificação das imagens, fornecendo as bases necessárias para interpretações posteriores. Nesta etapa, busca-se atingir a identificação dos motivos, requisito básico para uma correta análise iconográfica, que acontece em dois momentos distintos: a descrição pré-iconográfica e a análise iconográfica.

A “descrição pré-iconográfica” relaciona-se ao chamado mundo dos motivos, remetendo às experiências sensíveis e tendo por base a experiência prática como material para a descrição.

Neste momento da leitura, pode-se identificar na imagem o seu “tema primário ou natural”, apreendido pela identificação de suas formas puras reconhecidas como portadoras de significados que se referem ao mundo dos motivos, que ao serem enumerados constituem a descrição pré-iconográfica de uma imagem.

A “análise iconográfica” remete a determinados conhecimentos literários. Nesta análise são agregadas informações às imagens a partir de uma bagagem cultural. A análise iconográfica pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos relacionados ao que os autores das representações liam ou sabiam.

Com a análise iconográfica é possível revelar o “tema secundário ou convencional” em uma operação em que os motivos são relacionados com assuntos específicos e conceitos.

À etapa da Iconografia, composta por estes dois momentos distintos, pode ser feita uma associação ao que Gombrich nomeia como “reconhecimento”, buscando agregar o aspecto psicológico que o espectador precisa operar nesta etapa descritiva.

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, processo que emprega as propriedades do sistema visual. No reconhecimento, acionamos a noção de “constância perceptiva”, que nos permite atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço. O reconhecimento apóia-se na memória e a constância perceptiva é uma comparação entre o que vemos e o que já vimos.

4.1.2. Etapa 2: interpretação – iconologia – rememoração

A segunda etapa a ser cumprida para a leitura de imagens refere-se à Iconologia, que trata da descoberta e da interpretação dos valores simbólicos, incorporando-a como resultado da síntese mais que da análise.

Esta etapa interpretativa diz respeito aos significados e aos valores implícitos que a imagem quer comunicar. A camada iconológica, segundo Panofsky, traz o sentido da “essência”. Neste momento desejamos apreender os princípios que norteiam a escolha e apresentação dos motivos e que dão sentido aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados.

Nossas identificações e interpretações dependem também de nosso equipamento subjetivo e devem ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos. Uma interpretação do significado intrínseco ou conteúdo pode inclusive nos revelar técnicas características de um certo país, período ou artista.

Ao compreendermos as formas, os motivos e as imagens como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos esses elementos como sendo os valores simbólicos de uma imagem.

Fazendo a ligação com o que é proposto por Gombrich nesta transição da leitura objetiva para a subjetiva, o “reconhecimento” proporcionado pela imagem como parte do conhecimento encontra as expectativas do espectador na continuidade deste processo, podendo transformá-las ou suscitar outras. Assim, o reconhecimento está ligado à “rememoração”, que compreende funções psicológicas relativas à imagem e à codificação,

pois a imagem, além de sua relação mimética relativamente acentuada com o real, veicula, sob forma codificada, o saber sobre o real.

O instrumento da rememoração pela imagem é o que se pode chamar de esquema: uma estrutura relativamente simples e memorizável quase sempre de modo sistemático e repetitivo.

Enquanto instrumento da rememoração, o esquema deve ser mais simples e mais legível do que aquilo que esquematiza, tendo assim um aspecto cognitivo e até mesmo didático.

O esquema não é absoluto, as formas esquemáticas evoluem, e mesmo desaparecem, à medida que os usos variam e à medida que novos conhecimentos são produzidos, tornando-os inadequados.

5. Leitura da paisagem

Após este breve panorama apresentado sobre a temática da imagem e a elaboração de uma possibilidade metodológica, neste momento do trabalho a intenção é realizar um exercício de leitura de imagens, em que se pretende aplicar os conteúdos abordados anteriormente.

A proposta é trabalhar com a leitura de paisagens. Para tanto, foram selecionadas três imagens que representam vistas da cidade de Porto Alegre e serão analisadas conjuntamente.

5.1. Descrição e análise

5.1.1. Tema e composição

As três imagens tratam de um mesmo tema geral – ou “primário”: vistas da cidade a partir da margem de um rio. Representações de paisagem que contêm diversos elementos compositivos em comum: entre o céu e a água, na linha do horizonte, há uma faixa de terra urbanizada, uma cidade; também aparecem embarcações, assim como elementos da paisagem natural e nas Paisagens 1 e 3 a presença humana.

Em relação aos planos que estruturam a imagem, percebe-se que são praticamente os mesmos nas três paisagens. Podemos verificar na Figura 1 que o primeiro plano – em destaque nos esquemas da coluna à esquerda – é composto por uma das margens do rio, e é também o que se encontra mais próximo do observador, chamaremos este plano de



**Paisagem 1 – Fotografia preto e branco, Luiz Terragno, 1865.
Fonte: Acervo on-line da Biblioteca Nacional.**



**Paisagem 2 – Fotografia digital, Luciana Pinto, 2007.
Fonte: Acervo pessoal.**

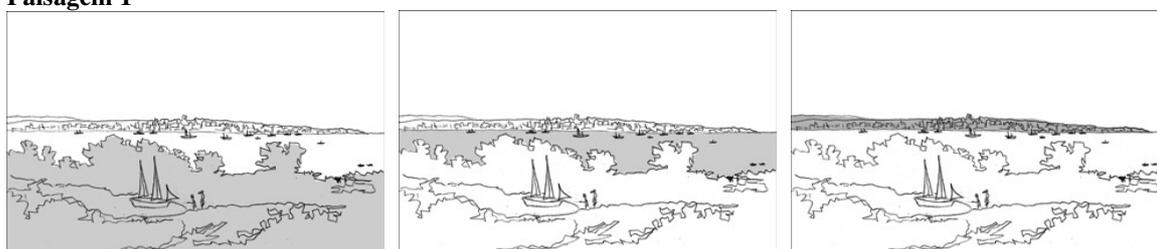


**Paisagem 3 – Auto-relevo, detalhe do pórtico da Colônia de Pescadores Z5, Ilha da Pintada.
Autor desconhecido. Fonte: Acervo pessoal.**

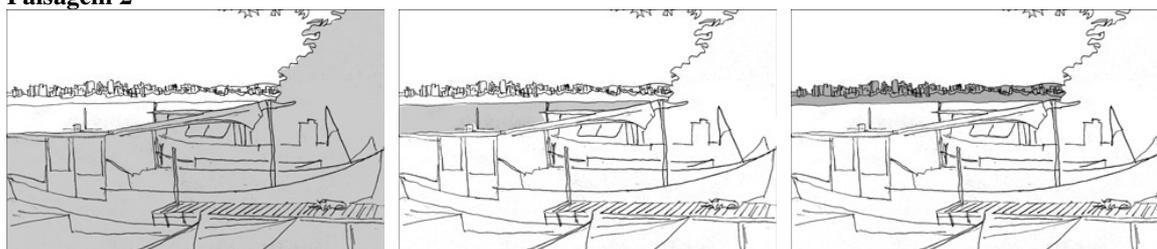
“margem da ilha”. Nas Paisagens 2 e 3, o primeiro plano serve também de moldura para elemento central da cena, que na Paisagem 2 é a cidade e na Paisagem 3 a embarcação com a figura humana.

O segundo plano – destacado na coluna central – refere-se à superfície de água e desempenha o papel de elemento de ligação ou transição entre as duas margens, entre a ilha e a cidade. O terceiro plano – correspondente às imagens da coluna à direita – é configurado pela faixa de terra, com elementos da paisagem natural e urbana, a margem da cidade de Porto Alegre. Nas três imagens o terceiro plano constitui a linha do horizonte.

Paisagem 1



Paisagem 2



Paisagem 3



Figura 1: da esquerda para a direita, destaca-se cada um dos planos de composição das três paisagens. Pode-se observar que todas as imagens obedecem a uma mesma lógica em sua estrutura geral.

Em relação ao ponto de vista do observador, percebe-se que nas três paisagens este se encontra fisicamente ausente, deixando subentendido que vê a cena “de fora”, posição que pode ser assumida por quem contempla a imagem, aproximando o leitor de quem a produziu.

Neste sentido, segundo Werther Holzer⁹ ao tratar da obra de Augustin Berque, podem ser destacados três elementos essenciais para uma leitura de paisagem: o ponto de vista, a parte e a unidade de conjunto. O ponto de vista “supõe, como condição de existência, a atividade constitutiva do sujeito onde a paisagem se confunde com o campo visual do

⁹ HOLZER, Werther. *Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico*, 1999.

observador, mas em retorno, o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo”; a parte, devida a posição do espectador, assegura a unidade da paisagem; o conjunto, constituído de uma totalidade coerente, em um “todo” perceptível, dá coerência e convergência aos elementos que formam a paisagem, tornando-a significativa ao atribuir-lhe uma unidade de sentido. A paisagem assume, então, uma “mensagem polifônica” oferecida a uma leitura ao mesmo tempo englobadora e analítica, estabelecendo uma reciprocidade entre o todo e a parte.

5.1.2. O conceito de paisagem

A paisagem, enquanto motivo principal destas três cenas, nos leva a abordar suas definições conceituais. A primeira idéia, à qual remete o conceito de paisagem, diz respeito à questão do olhar. A paisagem como representação resulta da apreensão do olhar, é um enquadramento, uma seleção que existe a partir do indivíduo que organiza, combina e promove arranjos de conteúdo e forma. Um olhar que ao selecionar uma parcela do território, compõe a paisagem a partir de uma montagem, como em um jogo de mosaicos, um *puzzle*.

Sendo representação, a paisagem é, então, denotada pela morfologia e conotada por seu conteúdo. Comporta uma pluralidade semântica, sempre associada à idéia de recorte espacial, bem como, evoca o caráter de coleção e conjunto. Entretanto, sua representação também possui aspectos subjetivos, pois remete ao universo do simbólico.

Em relação à emergência da paisagem, é importante destacar que a iniciativa de colocar em perspectiva e de construir a natureza como paisagem se inscreve na modernidade. Quem constrói este olhar é justamente o homem da cidade, por não estar mais em contato direto com a natureza, este distanciamento faz com que a natureza seja esteticamente recortada.

A cidade também passa a ser foco de atenção dos artistas que procuram encontrar o belo onde ele não era normalmente encontrado, a valorizar o pitoresco, o cotidiano, que passam a ser incorporados como paisagem de uma vida. A cidade é também representada como paisagem.

O homem se apropria da natureza e da cidade com o olhar para a paisagem, que não nos abandonará mais. Nesta perspectiva, os artistas se fixam em pintar a vida moderna e o ambiente do homem das cidades segundo os preceitos do naturalismo primeiramente, do expressionismo e da nova objetividade em seguida e, posteriormente da fotografia.

5.1.3. Representação de paisagens na história

É importante ressaltar que a representação de paisagem foi alterada sucessivamente na história.

No Ocidente medieval, a paisagem não existia como representação, é a partir do século XVI que a noção de paisagem emerge das novas técnicas de pintura e se expande para a literatura, embora ainda sem possuir um sentido de unidade; era um sentimento da natureza, reproduzida.

Até o século XVIII, a paisagem era, portanto sinônimo de pintura, e foi na mediação com a arte que o sítio adquiriu estatuto de paisagem. Um momento significativo na história da representação de paisagens é aquele quando as paisagens pintadas se apropriam da totalidade do quadro, tratando não somente dos objetos, mas da relação entre eles. Nasce a arte da paisagem moderna.

As paisagens panorâmicas realistas, sem um ponto de fuga central, oferecem visões bastante diferentes do “quadro-janela” até então utilizado como forma de inserir a paisagem na cena representada. Neste sentido, as pinturas flamengas destacam-se graças a suas representações realistas de cidades, rios e campanhas.

Na Figura 2, podemos observar as paisagens de dois importantes representantes da pintura flamenga. Em relação às paisagens analisadas nesse trabalho, é surpreendente como se mantém na representação de paisagem um padrão relativo à presença de alguns elementos e à estrutura compositiva utilizada na produção de imagens em diferentes contextos e momentos históricos.



Figura 2: À esquerda pintura de Johannes Vermeer, 1659-60 e à direita de Jan van Goyen, 1650.

A Itália também apresenta grande tradição na pintura de paisagem, principalmente nos séculos XVII e XVIII. O século XIX é paisagista por excelência, tanto na Europa quanto nos países da colonização, período que corresponde às grandes transformações advindas da modernidade. Após a invenção do daguerreótipo em 1838, a fotografia dá continuidade à produção de imagens de paisagem, contribuindo para popularizar as cenas de paisagens pitorescas graças aos cartões postais, e posteriormente a todo tipo de mídia desenvolvida no fim do século XX. A imagem de paisagem é assim tornada popular.

5.1.4. Técnicas de representação

A transição da pintura para a fotografia na representação de paisagens envolve algumas mudanças conceituais que merecem ser abordadas, pois o surgimento da fotografia representou uma mudança na maneira de olhar.

A fotografia surge no contexto da modernidade, momento em que o mundo vive grandes transformações na forma de produção e consumo, gerando um desejo por novas imagens. A busca por captar o instantâneo e registrar as mudanças que estavam ocorrendo faz com que a arte também se preocupe em registrar a transitoriedade da vida moderna. A fotografia gera uma revolução na pintura devida aos processos de mudança do olhar, e a paisagem também está inserida nesta transformação da representação da realidade. Diversos pintores passam a utilizar a fotografia como recurso técnico, produzindo vistas da natureza a partir de fotografias.

Conforme Walter Benjamin¹⁰, no momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *câmera obscura*, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores, contudo a pintura de paisagem não foi a maior vítima da fotografia, pois não chegou a ser substituída por esta, como no caso do retrato em miniatura.

Ao realizar a leitura das três paisagens em questão, surgem algumas reflexões a partir do conhecimento sobre a técnica de representação empregada, a época e o contexto do artista, pois estas variáveis influem diretamente na construção do olhar e no tipo de imagem a ser captada ou construída.

Na Paisagem 1 temos uma fotografia em preto-e-branco, realizada no final do século XIX, momento do surgimento desta técnica, produzida por um reconhecido fotógrafo da época no registros da cidade. Esta imagem demonstra claramente, o quanto a fotografia no

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*, 1994, p.97.

seu início utiliza recursos estéticos e compositivos de outras expressões artísticas para representar paisagens. Na Figura 3, por exemplo, temos uma gravura, do mesmo período, que demonstra claramente a influência do desenho e da pintura na composição das primeiras fotografias de paisagem, ou quem sabe a influência da fotografia nas outras artes.



Figura 3: Gravura, autor desconhecido, 1864. Fonte: Banco de Imagens e Efeitos Visuais da UFRGS.

A Paisagem 2 é uma fotografia digital, datada do início do século XXI e produzida por uma arquiteta, doutoranda em Geografia Urbana. Neste caso, temos a expressão contemporânea da fotografia, tanto em relação à tecnologia quanto ao tipo de composição. A cena enquadrada, sem dúvida se relaciona ao olhar de alguém que reflete sobre as questões urbana, ambiental e social, buscando evidenciar as contradições possíveis de serem explicitadas pela imagem.

A Paisagem 3 utiliza a técnica de auto-relevo, e embora não se conheça a autoria nem a data, percebe-se que este trabalho provavelmente tenha sido realizado por um artista popular, se aproximando daquilo que conhecemos como estilo *naïf*. Por ser um detalhe do pórtico de entrada da Colônia de Pescadores Z5 da Ilha da Pintada, entendemos o porquê da ênfase da cena estar no barco e no pescador. Outro aspecto curioso, ao observar a inserção deste auto-relevo na fachada do edifício, é relativo à presença das sereias que sustentam a imagem, tradicionais arquétipos relacionados à navegação, aos pescadores e marinheiros.



Figura 4: Auto-relevo na fachada da Colônia de Pescadores.

5.2. Interpretação

5.2.1. Os valores simbólicos

Como já foi visto, a paisagem não existe se não por uma operação de enquadramento, algo que repousa sobre um dispositivo, um ponto de vista e um artista, sendo por essência representação.

Ao privilegiar a experiência sensível, a paisagem resulta de nosso reencontro com o mundo e os outros, nascendo de uma inter-relação entre nosso corpo e nosso ambiente. Assim, poderíamos sintetizar, em palavras de Catherine Grout¹¹, o aspecto simbólico que envolve a leitura de paisagens: “paisagem-unidade-de-sentido-enquadrada”.

Podemos novamente acionar o que E.H. Gombrich demonstra ao afirmar que a representação da realidade seria impossível sem a intervenção de um “esquema” – um esquema provisório, sucessivamente corrigido e modificado através do processo de contato com a imagem.

Os esquemas se alteram conforme o período histórico, e a partir de uma mudança das exigências da sociedade, percebe-se que as preferências por determinada linguagem visual se transformam em cada época, mesmo que os padrões básicos dos esquemas permaneçam.

Para interpretar paisagens, torna-se muito pertinente aplicar esta idéia de esquemas, principalmente por que auxiliam na tentativa de encontrar a substância da paisagem na

¹¹ Grout, Catherine apud Gucht, Daniel Vander et Varone, Frédéric. *Le paysage à la croisée des regards*. Paris: La lettre volée, p.13.

relação entre forma e conteúdo, materialidade e representação, paisagem e imaginário coletivo.

Ao observarmos as três paisagens em questão, com a proposta de extrair os seus significados, verifica-se primeiramente que, embora cada paisagem apresente uma técnica de representação e uma linguagem visual, de acordo com a época e o contexto em que foram produzidas, todas mantêm o mesmo “esquema” básico na composição das representações da paisagem.

Passando para a interpretação relacionada ao simbólico, pode-se retomar a idéia dos planos, como estratégia para interpretar os esquemas que, anteriormente utilizados para uma análise formal, também auxiliam na busca por uma interpretação subjetiva.

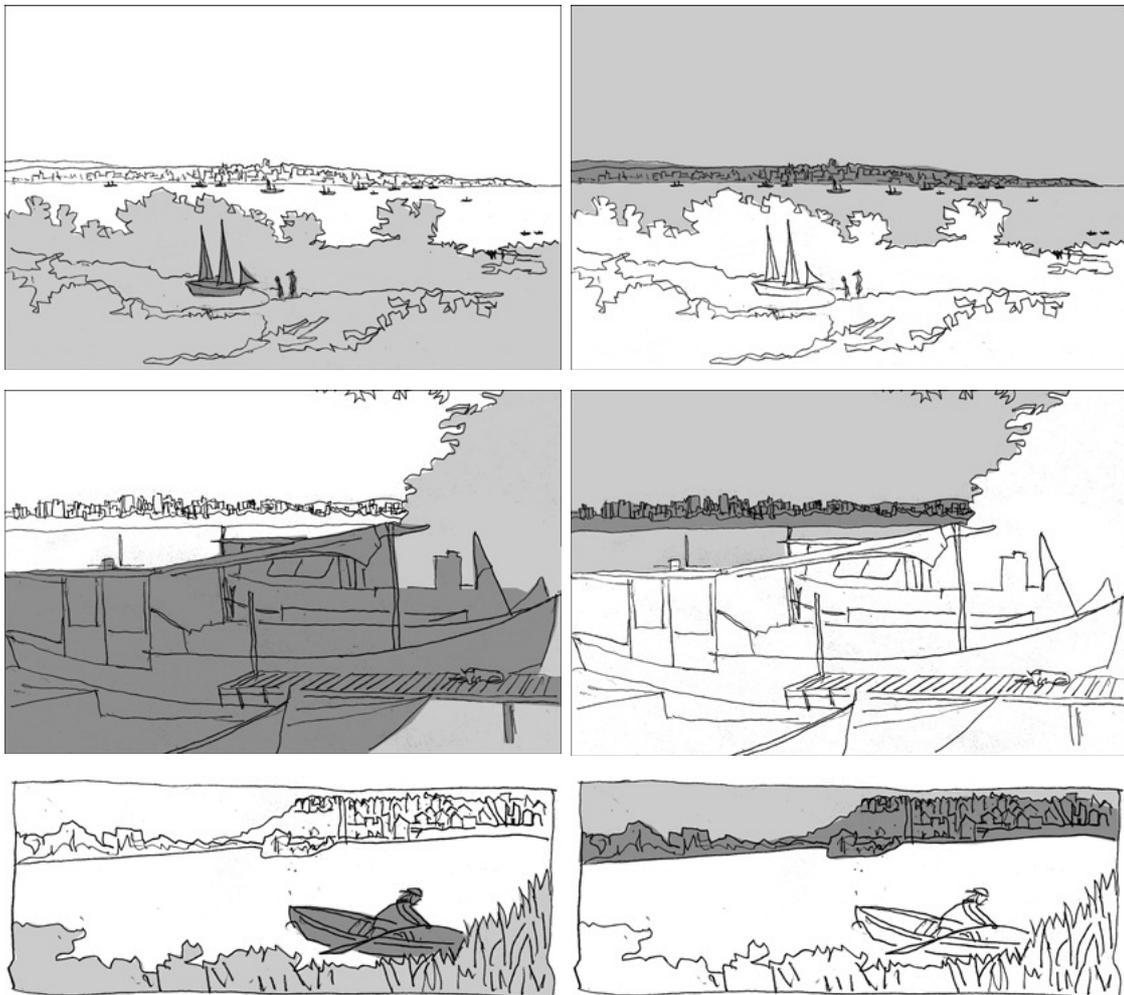


Figura 5: Esquemas, destacando os elementos centrais da narrativa nos distintos planos compositivos.

Ao se observar a Paisagem 1, vemos que o primeiro plano é o foco onde acontece a ação, a cena narrada; traz aspectos simbólicos que se referem à hábitos cotidianos da época representada, apresentando pistas principalmente sobre a interação homem-natureza.

Na Paisagem 2 o primeiro plano funciona como uma moldura, conduzindo o olhar para o perfil da cidade. A narrativa, porém, apresenta um “contraste” entre as realidades encontradas em cada uma das margens do rio, gerando uma sensação de oposição, ou tensão entre estes dois contextos.

A Paisagem 3 é bem representativa de quanto o esquema age no imaginário. Diferente das fotografias, que de certa forma são representações mais “exatas” da realidade, o detalhe em autorelevo evoca fortemente o aspecto subjetivo e de interpretação da realidade.

Nas Paisagens 1 e 3 o foco narrativo está no primeiro plano e a cidade aparece como “coadjuvante”, a ênfase está na ação da cena que se desenrola na margem da ilha. Estas diferenças ao enfatizar um ou outro lado do rio, deixam subentendido um certo “distanciamento” entre as duas margens.

Este aspecto, torna-se mais contrastante nas Paisagens 2 e 3, nos informando a respeito de um certo isolamento entre os dois contextos, a cidade e a ilha. Nestas duas paisagens, as embarcações encontram-se somente na margem da ilha, enquanto na Paisagem 1 se vê as embarcações transitando próximo à margem urbanizada, já que esta imagem remonta ao período em que o porto tinha um papel mais relevante no cotidiano da cidade, nos levando a imaginar que nesta época possivelmente existia uma relação mais próxima da cidade com suas águas, e que após a perda de função do porto, este contato fica mais restrito às comunidades pesqueiras da Ilha da Pintada, acontecendo esta interação principalmente nesse lado do rio.

O aspecto simbólico entre a relação da cidade e a presença dos barcos de pesca nas Paisagens 2 e 3, gera uma sensação de oposição, duas realidades que parecem não coexistir. A água deixa de ser um elemento agregador e passa a simbolizar um elemento de separação entre os dois lados do rio, como consequência das diferentes formas de relação entre homem-natureza no que tange o contato e a proximidade às águas.

Este aspecto, comuns às três paisagens nos encaminha para uma reflexão sobre o quanto a paisagem traduz a relação que uma sociedade estabelece com seu ambiente. Constituindo uma dimensão sensível e simbólica dessa relação.

Assim, a paisagem resulta desta mediação entre o homem e o espaço natural, compreendendo uma interface entre a realidade do mundo no estado natural e da sociedade, evidenciando a dicotomia entre o sujeito e o objeto. Se desejarmos abordar a paisagem em toda a sua complexidade, devemos considerar esta contradição entre subjetivo e objetivo, sensível e factual, físico e fenomenológico.

Ao pensar que o olhar lançado sobre o meio elege e inventa paisagens em uma construção social que não cessa é, por meio da habilidade humana, que a natureza é transformada em objetos culturais. As representações de mundo são então construídas na produção de objetos culturais que, reunidos no tempo e no espaço, transformam a paisagem em lugar.

Para Augustin Berque, sendo um terceiro termo mediador entre o homem e o meio, “a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos. Esta relação que coloca em jogo diversas escalas de tempo e espaço, implica tanto a instituição mental da realidade quanto a constituição material das coisas”.¹²

6. Considerações Finais

A possibilidade de exercitar a leitura de imagens como instrumento na interpretação da paisagem mostra-se uma experiência muito enriquecedora, pois a paisagem sendo representação, se oferece à leitura como forma de interpretá-la em busca de extrair suas informações. Os traços registrados em imagens permitem acessar outros tempos e reconstruir narrativas sobre as possíveis formas de interação que uma sociedade constrói na relação com a natureza e na transformação do espaço onde vive.

Ao decifrar os múltiplos significados de uma paisagem, abre-se uma porta que permite compreender diversos processos sociais e culturais, bem como trazer à luz as evidências que nos informam sobre os significados contidos em uma paisagem.

“Mas para que nasça a paisagem é necessário, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada da homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas”.¹³

¹² BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, 1994.

¹³ SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*, 1996.

7. Referência Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. A imagem. cap. *A parte do espectador*. Campinas: Papirus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. cap. *Pequena história da fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1.
- BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994.
- CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny. *Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- COSGROVE, Denis. *A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- DONADIEU, Pierre. PÉRIGORD, Michel. *Le paysage*. Paris: Armand Colin, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Natureza e cultura – representações na paisagem*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- GUCHT, Daniel Vander. VARONE, Frédéric. *Le paysage à la croisée des regards*. (“Collection Essais”). Paris: La Lettre Volée.
- HOLZER, Werther. *Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. *A (re)significação da paisagem no período contemporâneo*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- MELO, Vera Mayrinck. *Paisagem e simbolismo*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2ª edição, 1ª reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RICOEUR, Paul. *Arquitetura e narrativa*. In: *Urbanisme*, n.303, nov./dez. 1998, p.44-51.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. trad. Simone Carneiro Maldonado, 1996.