

João Wesley de Souza
(organização)

PAISAGENS COLONIZADAS

na América Latina

 EDUFES

João Wesley de Souza
(organização)

PAISAGENS COLONIZADAS

na América Latina

 **EDUFES**

Vitória, 2024



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana
Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça,
Fabricia Benda de Oliveira, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre,
José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira
Segatto, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges
de Oliveira, Rosana Suemi Tokumar, Sandra
Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Celso Henrique Siller Baptisti

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Revisão de texto

George Vianna

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P149 Paisagens colonizadas na América Latina [recurso eletrônico]
/ João Wesley de Souza (organizador). - Dados eletrônicos. -
Vitória, ES : EDUFES, 2024.
271 p. : il ; 23 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-564-9

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Arte. 2. Paisagens. 3. Colonização. I. Souza, João Wesley
de.

CDU: 7

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com as famílias tipográficas
Crimson Text e Rubik.

Esta publicação resulta do projeto de pesquisa de pós-doutorado homônimo "A paisagem colonizada na América Latina", que recebeu apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).



Sumário

Prefácio	9
Paisagens colonizadas na América Latina	13
<i>João Wesley de Souza</i>	
Castanheiras de Bicanga: releitura de <i>Sete palmos de terra e um caixão</i> e de <i>Paisagens críticas</i>	45
<i>Valdelino Gonçalves dos Santos Filho</i>	
Espécies adotadas na Cidade do México	63
<i>Darío Iván Ramírez Pedraza</i>	
<i>Mónica Elisa Contreras Godínez</i>	
Quando eu cheguei aqui, era tudo mato: vestígios de uma floresta ausente em Campinas (SP)	83
<i>Matheus Reis</i>	
Processos errantes: laboratório de paisagismo, mapeamento e esquemas em Barrancabermeja, Colômbia	103
<i>Diego Contreras Novoa</i>	
Cidades mágicas em Michoacán: a recolonização da paisagem rural, a perturbação da vida cultural comunal e a transformação das criações próprias	133
<i>María del Carmen Martínez Genis</i>	

A paisagem híbrida: o nativo e o não nativo na Espanha. “Te importa um pimentão?” 175

Andreia Falqueto Lemos

Paisagens tropicalistas, exotismos coloniais e a criação do jardim moderno: temas para um recorte sobre o paisagismo brasileiro em Burle Marx 193

Isabela Nascimento Frade

A invenção da paisagem ou o olhar moderno: o imaginário na paisagem de Santiago do Chile 217

Marcelo Rodríguez Meza

O conceito de paisagem na América Latina: de volta ao âmbito das artes visuais 249

João Wesley de Souza

Sobre os autores 259

Índice remissivo 263

Prefácio

Trabalhar com o discurso da história ou da literatura é envolver-se definitivamente no processo de viagem caracterizado pela própria jornada. Nesse sentido, Compagnon afirma em seu clássico *O demônio da teoria* que:

a história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico¹.

Tal afirmação só faz sentido caso a figura central do leitor venha em complemento a estes dois componentes: o autor (historiador) e sua produção. Para Jauss², ele é indispensável para completar a tríade de observação de uma obra.

Creio que é assim que devemos iniciar este prefácio, já que os leitores participantes deste projeto (coordenado pelo Dr. João Wesley de Souza, professor da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) assumem sobretudo o papel de leitores-observadores da natureza local e de sua história, produzindo literatura.

Convidados ao desafio de comentar a visão verde que os envolve de seus países desde o seu ponto de partida e de observação, profissionais de diferentes carreiras apresentam o que há de mais importante para um narrador, como lembra

1. COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 222-223.

2. JAUSS, Hans Robert. **Uma história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

Benjamin, justamente a “descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir”³.

Nesse sentido, Medeiros corrobora o pensamento de Benjamin e reforça:

aquele que narra traz, sobretudo, a própria experiência nesse ato do narrar, e como afirma a voz do povo, “quem viaja tem muito que contar” (Benjamin, 2012), e este viajante adquire, a partir dessa experiência, não propriamente a condição de ser um bom narrador, mas registra em seu olhar as experiências daquilo que viu ou presenciou, promovendo, a partir disso, o exercício da memória. Ao transmitir a sua experiência qualificada travestida de informação, nosso guia/narrador reforça ao ouvinte o que as muitas sociedades criaram ao longo do tempo com o objetivo de, justamente, manter esses traços da sua cultura, ou seja, sua história, seu patrimônio e identidade⁴.

Sob esse parâmetro, levando em conta as palavras e observações apontadas pelo espectador durante sua narrativa, o melhor exemplo para continuar os comentários sobre este texto do paisagismo ibero-latino-americano são as palavras de João Wesley ao tratar do valor deste trabalho no primeiro capítulo, que leva um título homônimo ao da obra: “aqui é preciso citar o presente autor como um sujeito que percebeu essa possibilidade de pesquisa, centrada em sua própria experiência de peregrinação por alguns países latino-americanos”. Aos olhos da teoria literária, por exemplo, assumindo a condição de observador, o proponente passa a atuar como narrador-leitor de sua própria história, procurando tudo que o aproxima e o identifica com seu lugar.

Assim, essa ideia de proximidade entre os narradores e tudo o que os cerca é reforçada quando João Wesley, nesse mosaico de propostas e provocações, propõe no primeiro capítulo deste livro que “cada colaborador apresente uma visão personalizada de seu espaço geográfico e sociocultural imediato”. Fica evidente que o compromisso e

3. BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 205.

4. MEDEIROS, Carlos Tulio da Silva. A preservação da identidade através do relato (ainda que oficial): o caso do Equador. In: RESEARCHGATE. [Berlin], jun. 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/278676641>. Acesso em: 17 fev. 2022.

desafio do pesquisador convidado, seja do norte ou do sul da América Latina, seja ainda da Espanha, será apresentar, a partir de sua observação da natureza, o que aconteceu às árvores autóctones pré-hispânicas, considerando o processo histórico e voltado para a atual artificialidade paisagística gerada pelo processo de colonização. Também será apresentado o que houve com a chegada do desenvolvimento urbano moderno, que, para construir um prédio, prefere matar uma árvore centenária a buscar outras alternativas. Infelizmente, em muitas cidades, o poder público considera como pagamento a simples indenização ou a substituição por um punhado de outras árvores para resolver o problema da ausência de um símbolo histórico agora destruído.

Em todo caso, o caminho escolhido pelos narradores para falar da sua “janela” sobre o paisagismo local foi muito relevante, uma vez que todos os autores tiveram a liberdade de produzir sua escrita de forma multi-interdisciplinar, envolvendo desde a antropologia, a geografia, a história, a arquitetura até a própria literatura como narrativa literária, introduzindo uma pitada de tempero pessoal, seja para um elogio, seja para uma crítica, como fez a autora María del Carmen Martínez Genis ao introduzir a seção “A emergência indígena latino-americana e as novas formas de recolonização” em seu capítulo.

Aceitar o desafio de João Wesley de Souza para escrever sobre o paisagismo ibero-americano é reconstruir a própria história, uma vez que acaba sendo uma revisão de nossos próprios paradigmas diante do processo de colonização. Também aquele cidadão-leitor que receber este conteúdo sentirá ao final uma grande satisfação, um senso de dever cumprido, por se haver comprometido com sua leitura.

Voltando ao pensamento tanto de Compagnon quanto de Jauss, João Wesley de Souza comenta no último texto que “será sempre necessário um intérprete incondicionalmente vinculado ao fato construtivo-interpretativo dessa paisagem, que já nasce cheia de complexidade”.

Com essa complexidade que se percebe, conclui-se que o trabalho foi árduo, mas fascinante, envolvente, sedutor e compensatório, uma vez que o desafio de buscar nomes em sua rede de contatos, reunir pesquisadores, motivá-los, pesquisar a informação muitas vezes no terreno, literalmente, resultou neste significativo conjunto do nosso paisagismo.

Carlos Tulio da Silva Medeiros



Paisagens colonizadas na América Latina

João Wesley de Souza

A investigação da paisagem de alguns países da América Latina, neste livro, objetiva a construção de um diagnóstico descentralizado através do olhar de artistas-pesquisadores, um caleidoscópico de múltiplos entendimentos sobre essa problemática, visando sustentar futuramente projetos para parques e jardins que, em tese, escapem dos modelos eurocêntricos levados a cabo durante o processo de colonização. Para responder à amplitude desse desafio, contou-se com colaboradores situados no Brasil, México, Chile, Colômbia e Espanha. Assim, será apresentada a diferença como princípio, posto que as distintas paisagens em questão, como construções culturais que são, estão ligadas aos modos exclusivos de recepção de cada sujeito-colaborador.

Posto que nosso desafio de investigação não busca reinventar os conceitos de paisagem, mas acrescentar entendimentos específicos originários da América Latina a estes, cabe esclarecer o motivo que gerou este esforço textual. Aqui é preciso citar o presente autor como sujeito que percebeu essa possibilidade de pesquisa, centrada na sua própria experiência de peregrinação por alguns países latino-americanos. Ao entrar em contato com o grupo de estudiosos da rede Diálogos Mercosur, no primeiro Congresso Internacional “La defensa de la Madre Tierra en América Latina” (Costa Rica, 2016), eles me fizeram vários convites para encontros de pesquisadores, o que me levou a conhecer alguns países, como México, Chile e Argentina. Nessas viagens pela América Latina, como já morava na Espanha há quatro anos e conhecia

bem as espécies arbóreas mais abundantes na construção de sua paisagem urbana, notei a reincidência dessas árvores nos lugares que visitei. Ciprestes, carvalhos, palmas e álamos (Figura 1) foram encontrados em espaços públicos, tanto em cidades e vilas do México quanto em Rio Cuarto, uma cidade da província de Córdoba, Argentina, localizada no meio dos pampas.

Figura 1 – Michoacán (México), Rio Cuarto (Argentina) e Santiago (Chile)



Fonte: o autor.

Essas espécies são recorrentes no desenho urbano em quase toda a América Latina (onde o clima permite seu crescimento), exceto no Brasil, denotando uma uniformidade paisagística que permite pensar que tal situação pode estar relacionada com o processo de colonização espanhola¹.

Ao visitar a Universidade de Rio Cuarto, percebi que o paisagismo do *campus* incluía o uso intensivo dessas espécies de árvores e perguntei a um professor que estava caminhando comigo sobre a origem delas. A resposta foi surpreendente: disse-me que eram todas autóctones.

Diante de tal fato, que indica a incorporação dessas espécies estrangeiras como espécies locais, cabe reconhecer a necessidade de um processo de pesquisa que lance luz sobre a origem dos elementos vivos desta paisagem contemporânea, tornando cabível outras visões e entendimentos para futuras abordagens sobre projetos de *design* urbano.

Abordar esse tema não é, em princípio, rejeitar radicalmente as árvores vindas do exterior, mas abrir possibilidades de uso das espécies nativas locais em novos projetos urbanísticos, visando explorar a riqueza da paisagem em toda a América Latina.

1. Vale ressaltar que no processo de colonização portuguesa na América do Sul, em que o Brasil é afetado, as espécies utilizadas no desenho urbano são oriundas da Índia (*ficus*), da Ásia e da África.

Tratando da possível relação entre os fatos abordados e os processos de colonização espanhola e portuguesa nas Américas, comecei a desenvolver um plano de pesquisa junto com outros colaboradores de países latino-americanos a fim de abordar o campo temático de maneira descentralizada. Para isso, propusemos reconhecer as árvores nativas de cada sítio que foram substituídas por espécies europeias no processo de colonização e verificar como o reflexo dessa substituição ainda está presente (ou não) no desenho de parques e jardins em alguns países da América Latina, aqui tomados como amostras.

O desafio desta pesquisa então é que cada colaborador apresente uma visão personalizada de seu espaço geográfico e sociocultural imediato. Apresentarão suas paisagens urbanas e a ausência de árvores autóctones pré-hispânicas em comparação com a paisagem artificial gerada no processo de colonização. Com isso, não buscamos dizer uma última palavra sobre essa problemática, mas trazemos um leque das visões de pesquisadores que vivem e interpretam, a seu modo, a realidade física e os significados imanentes de suas localizações. Da mesma maneira, pretendemos abrir possibilidades de compreensão sobre nossas paisagens urbanas. Essas paisagens serão observadas a partir do contexto social pré-hispânico e de seus vínculos com a natureza nativa subjugada pelos processos de colonização infligidos e sofridos em cada local.

O conceito de paisagem no sentido geológico-geográfico

Ainda se discorrerá acerca da paisagem entendida como construção cultural. Caso fosse possível retirar o elemento antrópico na construção da paisagem, o que faltaria para ponderar sobre esse conceito? Ao tratar desse tema, Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira*, afirma que:

a inobservância do individual e efetivo nos fornece o conceito, bem como a forma, ao passo que a natureza desconhece quaisquer formas e conceitos, e, portanto, também quaisquer gêneros, mas tão somente um “x” que nos é inacessível e indefinível. Pois até mesmo nossa oposição entre indivíduo e gênero é antropomórfica, e não advém da essência das coisas (NIETZSCHE, 2007, p. 36).

Há de se propor, certamente, considerações para além da compreensão humanizada construída por qualquer sujeito, assim como engendrar um olhar a partir de

outras formas de conhecimento. Para isso, a paisagem será tratada sob a ótica dos geólogos e geógrafos, duas visões que não se debruçam sobre a presença de fatores humanos no meio. A geologia e a geografia são procedimentos de representação técnica que se aproximam e trazem entendimentos construídos com ênfase nas forças físicas; são ainda uma forma discursiva de apresentar conceitos e ideias sobre paisagem natural. Com isso, busca-se apresentar outras percepções que irão afetar, em tese, uma compreensão culturalizada sobre o conceito de paisagem.

Em princípio, o conhecimento geográfico sobre a paisagem manifesta-se sob uma forma discursiva específica nesse campo de conhecimento. É uma maneira de conhecer que objetiva o perfil, o relevo e as características climáticas do objeto estudado, sua cobertura vegetal, os parâmetros de posicionamento e as coordenadas geodésicas que definem uma localização exata no planeta. Além disso, a geografia faz uso de medidas de tamanhos e distâncias. Diante do desafio da construção de um mapa, a cartografia se debruça sobre um fragmento do mundo estudado. O resultado dessa forma de abordagem à paisagem é um mapa geográfico – mapa e memorial textual que apontam as características gerais do objeto compreendido –, que pode ser replicado em qualquer lugar ou cultura com a mesma finalidade: o reconhecimento de um determinado terreno e a correta orientação sobre ele. A cartografia é o positivismo geográfico que estuda a paisagem representada pelo território em um mapa. Para além dessa primeira caracterização, a geografia hoje incorpora também aspectos socioculturais em sua abordagem cartográfica.

Quanto à geologia, uma abordagem da paisagem não antropológica (pois ignora a presença do homem na superfície do planeta), inevitavelmente, levantará uma noção diferenciada do conceito de tempo e não escapará do conceito de *entropia*.

No primeiro caso, em que foi referida a ideia de tempo, é inevitável pensar na mudança que o conceito sofre conforme o contexto. Pode-se dizer que o *tempo geológico* é, em um primeiro momento, um tempo inumano e tão extenso que chega a desconsiderar as mudanças antrópicas na paisagem. Esse é um princípio metodológico de abordagem que atualmente está sendo revisto diante das mudanças climáticas provocadas pela ação humana na superfície do planeta. O conceito de tempo geológico é alongado, estendido de tal forma que um geólogo, em seu processo imaginativo ao olhar o ambiente, considerará qualquer extensão temporal que seja necessária para explicar os processos tectônicos que participaram da construção da

paisagem ainda em configuração. O tempo geológico é muito amplo, estende-se a um passado distante para elaborar um histórico dos processos tectônicos correspondentes à construção da paisagem que se observa, compreendida como uma paisagem durável, ou seja, que carrega consigo o passado, como aponta Henri Bergson ao definir seu conceito de duração:

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra de forma distinta a imagem incessantemente crescente do passado, seja, sobretudo, porque testemunha, pela mudança continuada de sua natureza, a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade (BERGSON, 1938, p. 200-201, tradução nossa).

O conceito de *duração*, associado à ideia de tempo prolongado, está inevitavelmente embutido no olhar geológico e ajuda a esclarecer as particularidades presentes na forma de compreensão da paisagem. Assim, além do que percebemos pela observação instantânea da imagem atual, ou seja, do enquadramento paisagístico imediato, o imaginário geológico insere uma extensão temporal que transcende o presente, incorporando todos os eventos passados que participaram da construção física da paisagem. Essa forma exclusiva de o geólogo observar e compreender a paisagem se associa ao conceito de tempo geológico.

Uma segunda exigência inexorável ao olhar geológico é a associação com o conceito de *entropia*. Seria impossível um geólogo ignorar todo o processo de erosão que está implícito na construção da paisagem observada. O desgaste natural dos materiais, a ação das intempéries climáticas e da água sobre os elementos naturais submetem continuamente a paisagem aos processos entrópicos que atuam junto com as mudanças tectônicas. Esses fatores vão construindo, dia a dia, a paisagem. Vale lembrar ainda que, atualmente, a ação humana na perspectiva geológica tanto modifica a paisagem quanto altera o ambiente climático, participando de seu processo formativo em colaboração com os elementos já mencionados.

Do ponto de vista geológico, é exigida uma interpretação bífida sobre a paisagem da América Latina, visto que grande parte dos países da região está localizada em áreas de alta atividade sísmica, e isso implica uma compreensão dinâmica

da paisagem, uma vez que ela sofre mudanças formais perceptíveis em consequência direta dos tremores que reconfiguram eventualmente seu perfil. Juan Guillermo Estay Sepúlveda comenta o terremoto de 16 de agosto de 1906 no Chile em *Cuando la tierra se mueve*:

observamos como nosso país, diante de um desastre telúrico, ficou de braços atados imediatamente. Nossa geografia se apresenta com características tão particulares que, se hoje a interdição de uma ponte na Rodovia Panamericana deixa o país isolado, nessa época a situação não foi diferente (ESTAY SEPÚLVEDA, 2016, p. 55, tradução nossa).

Nesse sentido, o olhar geológico sobre a paisagem é uma concepção *muito cara para este desafio de pesquisa*, uma vez que os tremores sísmicos frequentes nos países localizados na cordilheira andina, na América Central e no México em relação à percepção de estabilidade no Brasil geram diferenças nas substâncias imaginativas de seus povos. As diferenças perceptivas de comportamento sísmico condicionam entendimentos diferentes da paisagem nessas culturas: uma noção de paisagem como algo dinâmico e em constante mudança *versus* uma percepção dela como algo geologicamente estável.

Sobre o conceito de paisagem e como ele se ativa neste contexto de pesquisa

Em termos gerais, o conceito de *paisagem* se consolidou originalmente no campo da pintura. Isso acontece, de maneira definitiva e independente de outros termos anteriores e próximos de paisagem, no final do século XVIII e ao longo do século XIX. Javier Maderuelo aponta, em *El paisaje: génesis de un concepto*, uma das possíveis origens do referido termo:

utiliza-se a palavra “paisagem” para designar desenhos e pinturas que, em muitos casos, foram feitos antes mesmo de essa palavra começar sequer a ser usada. Esses títulos com que agora nomeamos e reconhecemos as pinturas certamente não foram propostos pelos autores das obras, mas foram geralmente outorgados no final do

século XVIII e, principalmente, no século XIX, quando pinturas, gravuras e desenhos foram catalogados e descritos por executores testamentários ou funcionários da receita (MADERUELO, 2006, p. 16, tradução nossa).

Desde então, tendo esse conceito amadurecido na pintura, transcende os limites das linguagens artísticas para incorporar significados ampliados por outras áreas do conhecimento num leque de possibilidades, como: paisagem natural, paisagem rural, paisagem agrícola, paisagem urbana, paisagem industrial, paisagem virtual. Além destes, há o conceito de paisagem como *imagem mental*². Para admitir essa condição de termo ampliado, faz-se necessário esclarecer e compreender com mais detalhes o processo histórico de formação da paisagem como conceito. Sem tentar fazer uma delimitação epistemológica extensa do termo, nem dele apresentar uma abordagem ontológica ampla, que necessariamente teria que se cruzar com uma infinidade de termos ao longo da história, vale lembrar e comentar de passagem os termos *topografia* e *topologia*, que os gregos usavam para tratar de *lugar real* e *lugar fictício*. É necessário também esclarecer com alguma precisão os termos *pago* e *país*, que se referem à delimitação de lugares.

Javier Maderuelo apresenta o conceito de *lugar* em *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* (1960-1989): “Através dessa emoção, do significado cultural, da história coletiva e da memória pessoal, o espaço geográfico torna-se paisagem, povoado ou localidade, torna-se *lugar*” (MADERUELO, 2008, p. 17, grifo do autor, tradução nossa). No passado, quando para explicar o termo *paisagem real* não havia palavra concreta em espanhol, o que vigorava eram descrições como a de Vicente Carducho (1633, p. 47): “belos pedaços de países”. Inspirados por essa definição, Palomino de Castro y Velasco, em 1715, e o *Diccionario de autoridades* (Real Academia Espanhola), em 1737, introduzem o termo paisagem na língua, definindo-o, respectivamente, como “pedaço de país” (CASTRO Y VELASCO, 1715, p. 700) e “um pedaço de país na pintura”, o que dá origem ao conceito utilizado no contexto contemporâneo na Espanha.

Deve-se ainda atentar para o conceito de *Landschaft*, que, na Alemanha do século XV, era utilizado a fim de denominar uma área geográfica inscrita em limites ou para

2. Ver o conceito de “imagem mental” em Lynch (2000).

o terreno situado no entorno das cidades. Posteriormente, no final do século XVIII e principalmente no século XIX, os termos *Landschaft*, *landscape* e *paisagem* eram utilizados para inserir significados diretamente relacionados com a pintura romântica, dando ênfase às imagens pictóricas que suscitavam uma construção, uma elaboração representacional e mental sobre o ambiente natural. A paisagem passa a ser entendida como um fenômeno cultural, visto que é uma construção condicionada ao intérprete. Aqui, o pintor surge como um intérprete que condiciona a paisagem à ideia de construção cultural.

No complexo contexto contemporâneo, o conceito de *paisagem* é compreendido também como campo de reflexão filosófica, conforme Javier Maderuelo aponta:

para que esses elementos citados anteriormente adquiram a categoria de “paisagem”, para aplicar esse nome com precisão, é necessário que haja um olhar que contemple o todo e que se gere um sentimento que o interprete emocionalmente.

A paisagem não é, portanto, o que está ali, diante de nós, é um conceito inventado ou, antes, uma construção cultural (MADERUELO, 2006, p. 38, tradução nossa).

Se não há paisagem sem interpretação, a presença de um olho interpretador e de uma imaginação centrada no sujeito observador é condição *sine qua non*. Portanto, ao colocar o sujeito com seu modo específico de recepção do mundo como objeto, como intérprete e como criador no processo de culturalização da paisagem, não se pode escapar da tríade semiológica: significante-significado-interpretante. Como a interpretação está condicionada a um sujeito, a ideia de paisagem também é afetada por ele. Vejamos como Arthur Schopenhauer aponta o entendimento vinculado ao sujeito em *O mundo como vontade e como representação*:

aquele que tudo conhece mas não é conhecido por ninguém é o SUJEITO. Este é, por conseguinte, o sustentáculo do mundo, a condição universal e sempre presuposta de tudo o que aparece, de todo objeto, pois tudo o que existe, existe para o sujeito. Cada um encontra-se a si mesmo como esse sujeito, todavia, somente na medida em que conhece, não na medida em que é objeto do conhecimento (SCHOPENHAUER, 2005, p. 45).

Assim, a paisagem como construção cultural nasce vinculada ao intérprete e às suas especificidades culturais. Nesse sentido, o conceito de paisagem apontado por Maderuelo (2006, p. 38) também não escapa de uma possibilidade de relação e correspondência com o campo da fenomenologia, uma vez que o sujeito-intérprete gera entendimento, ou seja, um conhecimento que nasce imediatamente vinculado à sua experiência com o mundo. Esse conhecimento, por sua vez, é um fenômeno e, consequentemente, um conhecimento de natureza fenomenológica.

Concluindo, o conceito de paisagem escolhido exige o sujeito e está centrado nele e em suas especificidades culturais. Assim, uma investigação que lide com os vestígios colonizadores na paisagem urbana da América Latina – entendida aqui como um objeto de investigação geográfica culturalmente amplo e diversificado – precisa necessariamente passar pelos sujeitos interpretantes e seus modos específicos de recepção da paisagem de cada local onde essa construção cultural acontecerá.

Tocar em qualquer problemática no campo temático da paisagem nos condicionava a tratar de interpretações geradas, até agora, fora da América Latina. Para atender às especificidades da paisagem latino-americana, deve-se colocar em movimento os diferentes olhares e imaginações que constroem entendimentos e conceitos sobre o objeto-mundo imediato, acrescentando assim qualidades específicas às noções já apontadas.

O conceito de paisagem na América pré-hispânica

Cabe agora apontar algumas ideias correspondentes e equivalentes para a construção do termo *paisagem* já integradas ao cotidiano da América Latina antes da chegada dos europeus.

Na visão dos povos indígenas da Mesoamérica, denominaram-se *caciques*³ as unidades territoriais submetidas ao poder de um governante. Posteriormente, o termo *cacicazgo* (MONAGHAN *et al.*, 2003), vocábulo semelhante em língua maia, foi utilizado pelos conquistadores para designar o que já conheciam como *pagos* no sentido ibérico, que mais tarde será substituído pelo termo *país*, como dito por Javier Maderuelo em *El paisaje: génesis de un concepto*: “o termo *pago*, como expressão

3. Na língua taino, que era uma das línguas mais usadas nas Antilhas.

da ideia de lugar, foi dando a vez à palavra *país*, que expressa as ideias de região, província ou território e que, juntamente com nação, são os significados que o termo *país* possui atualmente” (MADERUELO, 2006, p. 25, tradução nossa). Assim, é possível corresponder *cacique* e *caciczgo* a *pago* e *país*, admitindo-se a possibilidade de haver desde antes termos equivalentes que estariam na origem da ideia de paisagem desenvolvida na América.

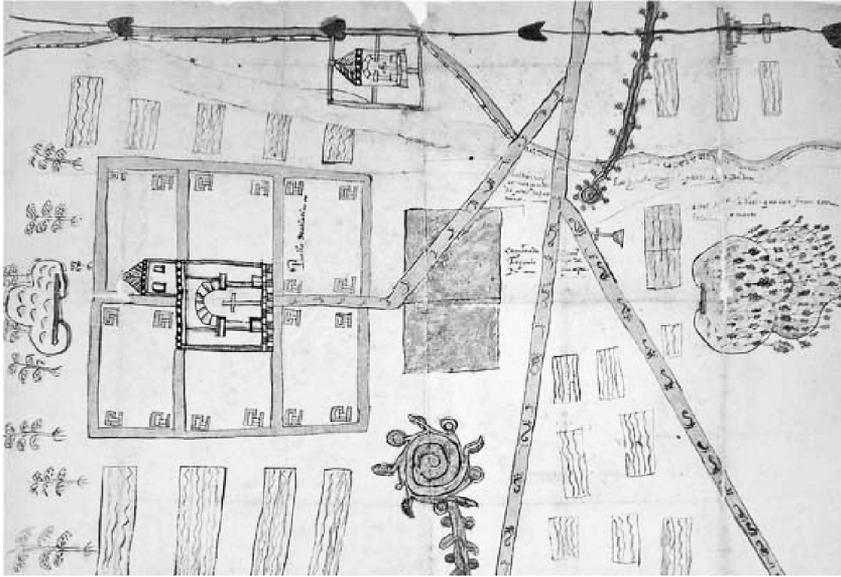
É válido aprofundar um pouco mais o sentido de *país* na América pré-hispânica. O termo equivalente a *país* preexistente à chegada dos espanhóis à América era o vocábulo *altépetl*, originário da língua náuatle, falada no México central até hoje e a mais difundida na civilização asteca. Frederico Fernández-Christlieb aponta essa condição em *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo*: “A palavra *altépetl* fazia referência a uma comunidade organizada e hierárquica instalada em um território. Os espanhóis traduziam como *cidade* – sinônimo de *pago* – porque o termo indígena designava todas as suas casas e edifícios e também a população” (FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014, p. 65, tradução nossa).

Altépetl então, além de ser traduzido como a palavra “rei” – por se referir ao lugar onde sempre viveu um governante soberano (MOLINA, 2001) –, alude ao termo *país*, conceito equivalente e, como visto, originador do termo paisagem.

No século XVI, devido à ausência de pintores flamengos e à urgência de organizar mapas das terras conquistadas, a Coroa Espanhola foi obrigada a lançar mão do *tlacuilo*, personagem de origem indígena que sabia retratar o *altépetl*. Esse especialista indígena da Mesoamérica pintava o que parecia constituir um mapa, ou seja, elaborava pictoricamente uma representação gráfica do que era possível observar em um *pago* ou *país* (Figura 2). A partir disso, entende-se que o *tlacuilo* conhecia bem a história, o ambiente e a toponímia ao posicionar os signos para a criação da representação paisagística.

Figura 2 – Mapa de Atlatlahuca (1580).

Representação híbrida de uma paisagem do México central



Fonte: Archivo General de La Nación, México, ramo “Tierras”, v. 2679, exp. 5, f. 9
(FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, 2014, p. 71).

Em decorrência desses fatos apontados até o momento, é possível dizer que o conceito de paisagem, com forte relação com uma geografia sagrada, já existia e se desenvolveu inserido no cotidiano da Mesoamérica em seu período pré-hispânico, como verifica Fernández-Christlieb (2014, p. 71, tradução nossa):

Atlatlahuca significa “lugar de água vermelha”; daí a coloração da base dos glifos. Nas viagens de campo, pudemos constatar que os morros indicados não possuem cavernas fisicamente, de modo que o mapa fala de uma geografia sagrada que nos faz lembrar que todo morro, na visão pré-hispânica, é um reservatório de água.

Na organização do projeto de novos povoados cristãos, em vez do *altépetl* da cultura mesoamericana, a igreja, como um novo centro de sacralidade, incorpora a geometria sagrada de Atlatlahuca e fica localizada nos “lugares de água vermelha”. No entanto, o fato geográfico-pictórico que sincretiza elementos do mapa com o

imaginário simbólico pré-hispânico resulta efetivamente em uma nova paisagem, um conceito de paisagem que surge como mistura e encontro de diferentes pessoas e imaginários no México.

Não se deve esquecer, porém, o fato de que todas as línguas nativas da América foram quase que completamente esmagadas com a chegada dos europeus. A incorporação e a duração dos mandatos ameríndios até hoje estariam relacionadas ao *modus operandi* colonizador de cada país europeu, ponto a ser tratado futuramente.

A paisagem brasileira, conceito com paralelos e discrepâncias

Outra região das Américas de significativa importância na compreensão e extensão do conceito de *paisagem* é a circunscrita ao território que o Brasil ocupa hoje, considerando sua dimensão continental, que se estende dos pampas ao sul da linha do equador. Colonizada por Portugal – outro país ibérico, assim como a Espanha –, essa nação carrega consigo uma infinidade de paisagens que deve ter suas qualidades recordadas.

A princípio, para indicar como a estética é utilizada no processo colonizador até hoje, é necessário demonstrar uma condição de quase todos os países colonizados. Em inúmeros casos, a matriz europeia é o referente semiológico incondicional da colônia. Para lançar alguma luz sobre essa condição, observa-se como o efeito do processo de colonização, de natureza estética, atua na paisagem urbana brasileira, ainda sob a influência da matriz portuguesa.

É possível traçar uma linha histórica que vai da construção da Praça do Rossio, em meados do século XIX, passa pela Orla de Copacabana, projetada por Burle Max em 1970, e chega ao Complexo dos Girassóis, construído em 1989 no estado de Tocantins. Decorrem cerca de dois séculos durante os quais a referência estética lusitana⁴, usada no calçamento da Praça do Rossio de Lisboa, continua a deixar seus rastros ao longo do tempo (Figura 3).

4. A estética referida é o barroco português manuelino, uma distinção do barroco com suas especificidades, tais como: motivos marinhos em geral, algas, conchas, barbatanas, ondas etc.

Figura 3 – Praça do Rossio (Lisboa, Portugal), Calçadão de Copacabana (Rio de Janeiro/RJ) e Praça dos Girassóis (Palmas/TO)



Fonte: Daniel (2020); Jornal Copacabana (c2022); Helio9 (2016).

Vê-se ainda que o processo de colonização, mesmo que atualmente essa terminologia não seja mais utilizada, não parou com a independência das colônias e continua exercendo sua influência; ele funciona como uma força mitológica que não pode ser apagada da imaginação humana⁵. As paisagens dos países colonizados seguem vinculadas às matrizes – que, mesmo com todos os seus maus momentos históricos, deram-lhes um sentido de origem – e, portanto, continuam a simular seus signos.

Esse sentido de replicação estética (ou difusão radial) dos grandes centros urbanos em direção às pequenas cidades do interior, com suas forças iconográficas e simbólicas, ocorre também dentro dos limites paisagísticos dos países já um tanto desvinculados das matrizes ibéricas. Tal condição persistente, uma força tão significativa que se estende no espaço-tempo, é observada em relação aos desdobramentos de qualquer ícone. O Cristo Redentor, por exemplo, assentado na paisagem urbana do Rio de Janeiro, é um desses casos específicos.

No caso, sua referência icônica está em Almada, na zona metropolitana de Lisboa, em Portugal, mas, uma vez que se inseriu na paisagem de forma mais marcante, é o Cristo do Corcovado que se tornou referência para cidades menores localizadas no interior do Brasil, devido à sua importância nacional e internacional (Figura 4).

5. Para Nietzsche, todas as verdades antropomórficas podem ser destruídas, porém existe algo que sempre sobrevive e resiste a todo processo de desconstrução: os mitos, posto que são indestrutíveis.

Figura 4 – Cristo Rei (Almada, Portugal), Cristo Redentor (Rio de Janeiro/RJ), Cristo (Guaçuí/ES) e Cristo (Macaúbas/BA)



Fonte: European Commission (2021); TripAdvisor (2017); Soma Urbanismo (2020); Blog do Alécio Brandão (2020).

O caso pontuado reafirma o fato de que os países colonizados não são inteiramente livres e separados de suas antigas matrizes. O Brasil, além da influência ibérica, tem, em termos culturais, uma forte raiz de costume antropofágico dos indígenas brasileiros, que a modernidade brasileira canibalizou e devolveu para suas paisagens, qualidades estéticas engolidas, absorvidas, reprocessadas e depois cuspidas de volta para o mundo.

A linha do horizonte imposta nos campos e savanas do Brasil

As grandes paisagens abertas no Brasil, onde a perspectiva pode ser referenciada pela linha do horizonte, estão posicionadas no Sul, no Centro-Oeste e no Nordeste. No Sul, os campos planos – com suas baixadas que se estendem ao longo do horizonte – localizados no Rio Grande do Sul expandem seu bioma e seu nome para países vizinhos, como Argentina, Uruguai e Paraguai: são os pampas. O olhar do observador não chega ao seu limite, que se confunde com a linha do horizonte. Essa grande área

de terreno reduz⁶ à insignificância a escala do homem que contempla o meio. Olhar a planície dos pampas é lidar com um entorno imensurável, é ser pequeno imediatamente, é estar sozinho e indefeso numa paisagem que engole seu fruidor. Em confronto com esse espaço tão amplo, além de ter seu tamanho engolfado no fundo extenso, o homem é conduzido necessariamente à ideia de infinito, o que desperta uma sensação de terror no imaginário do sujeito que contempla. Sobre como o vazio afeta a imaginação humana no espaço, Javier Maderuelo em *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos* (1960-1989) aponta:

os espaços não são corpos materiais, mas sim a lacuna que existe entre eles ou a lacuna que preenchem, o que trouxe como consequência a ideia do “terror ao espaço vazio”, tema que reconhecemos com a expressão latina *horror vacui* (MADERUELO, 2008, p. 19, tradução nossa).

Portanto, olhar para o infinito dos pampas ao apreciar a paisagem leva o observador a conviver com esse vazio aterrorizante. Nos atuais pampas, entretanto, preenchidos por fazendas de gado, não existem mais vazios absolutos.

Outro espaço que define uma paisagem está numa área que engloba partes do Centro-Oeste e do Nordeste do Brasil. São as savanas brasileiras, onde a presença do horizonte é uma possibilidade, mas para as quais cabe considerar as diferentes qualidades paisagísticas em relação aos pampas. Na caatinga⁷ do Nordeste ou no cerrado⁸ do Centro-Oeste, a presença de árvores de médio porte com troncos retorcidos, a escassa vegetação devido à severidade das secas, bem como uma paisagem pontilhada de acidentes

6. O espaço aberto tem a condição de reduzir o tamanho das coisas: para colocar, por exemplo, a escultura de uma figura humana em praça pública, dependendo do tamanho da praça, é necessário ampliar a escultura em escala para compensar esse efeito espacial, permitindo que seja, no final, percebida como se estivesse em tamanho natural.

7. A caatinga é o único bioma exclusivamente brasileiro, o que significa que muito do seu patrimônio biológico não pode ser encontrado em nenhum outro lugar do planeta. Isso lhe confere o *status* de paisagem exclusiva.

8. O cerrado é uma área fito e biogeográfica do Brasil, caracterizada principalmente pelo bioma savana, mas também por floresta estacional e campo. O termo *savana* é usado tanto para definir o próprio cerrado quanto a caatinga.

geográficos, não sendo totalmente plana ou “infinita”, não causam o *horror vacui* em seus observadores. Por isso, lá é possível olhar para o horizonte sem ter imediatamente a sensação de escala reduzida. São amplidões diferentes das planícies dos pampas do Sul.

A paisagem abstrata na mata atlântica e na Amazônia: uma paisagem sem horizonte

No Sudeste brasileiro, onde está localizada parte da mata atlântica, e nas planícies da Região Norte, que abrigam a principal porção da Floresta Amazônica, a fruição da linha do horizonte é impossível.

Uma vez dentro dessas matas fechadas, qualquer observador desenvolve um conceito diferente de paisagem, a partir da abstração imaginativa, diante das condições relacionais e espaciais. Nesses espaços, o céu se reduz a pequenos fragmentos de luz que passam pelos galhos e folhas das cúpulas das grandes árvores, e o sujeito inserido neste ambiente só pode observar o que está perto dele. Estando tudo fechado, o olhar não alcança mais que cinquenta metros de distância. O que está além disso só pode ser concebido pela imaginação, portanto o conceito de paisagem adquire um caráter abstrato (Figura 5).

Figura 5 – Floresta Amazônica (PA e AM) e trilhas na mata atlântica (ES e SP)



Fonte: Silva (2011); Curtin (2012); o autor (1998); Kashinsky (2014).

Sob essas condições de fruição, o entendimento do termo paisagem estaria amparado em outros fundamentos e fatos. Nessa construção cultural específica, paisagem sucede os conceitos de país e espaço, visto que a percepção do meio é que originaria a ideia de espaço, passando à ideia de país para enfim se construir o conceito de paisagem. Para ilustrar esse desafio conceitual, cabe o relato de uma experiência realizada dentro dessas condições específicas.

Expedição ao Pico da Bandeira: um estudo de caso para ilustrar um novo conceito de paisagem

Primeiramente, vale a pena fazer uma distinção: na Floresta Amazônica, que também tem o céu fechado pela copa de grandes árvores, andar é relativamente fácil, pois, ao nível do solo, a vegetação não é tão densa devido à baixa incidência de luz. Na mata atlântica, todavia, o relevo acidentado permite que mais luz chegue ao nível do solo, tornando a vegetação mais densa e dificultando a caminhada, sendo o corpo quase inteiramente detido por galhos e ramos, como pode ser visto na Figura 5.

Em 1998, a expedição de um pequeno grupo de seis pessoas foi organizada na mata atlântica. Dirigida pela bióloga Clezir Louzada Peixoto⁹, o objetivo era chegar ao cume da Serra do Caparaó¹⁰ através do Córrego Calçado e investigar, ao longo do traçado projetado cartograficamente, as alterações na composição da flora em relação aos diferentes níveis de altitude.

No percurso entre 860 e 2 mil metros de altitude sob o domínio da mata atlântica, um espaço sem muitas possibilidades de referência, tudo parecia o mesmo. As referências cartográficas pouco serviam em razão da densidade da floresta. O que restou diante dessa dificuldade foi depositar confiança absoluta no guia, um habitante local acostumado a penetrar naqueles bosques. Os olhares se voltaram para a figura e o comportamento desse especialista para observar como ele se orientava e se movimentava em tal espaço. O grupo caminhou primeiro ao longo da margem esquerda do rio a fim de encontrar as ruínas de uma casa, um primeiro ponto de referência

9. A expedição contou, além da presença de Clezir Louzada Peixoto como coordenadora, com um guia, dois guardas florestais do parque, um arquiteto e um fotógrafo.

10. O Pico da Bandeira é o ponto mais alto da Serra do Caparaó, Espírito Santo, Brasil.

que existia apenas como imagem mental esquemática. Quando chegaram, encontraram apenas alguns vestígios de sua fundação, uma vez que a floresta e a umidade haviam devorado a lama e a madeira com que a construção fora realizada. Continuaram pela margem esquerda até encontrar um riacho que descia a partir da margem direita. Desde essa referência, teriam que atravessar o rio e chegar ao “cume do Campinho”, um espaço relativamente aberto devido à sua vegetação de “cerrado”, que terminava logo abaixo. Ao subir ali, foi possível observar a grandiosidade da paisagem que haviam percorrido até então. Após a subida, entraram mais uma vez numa floresta úmida chamada “Mata Fria”. Tinha esse nome porque estava localizada em uma altitude elevada, já próximo às nuvens. Continuaram dentro dela até encontrar a “Curva do Cagão”, outro marco, uma rocha que deu a noção de onde estavam e a que altura. Daí até chegarem ao cume do Caparaó, o Pico da Bandeira, foram verificando que o guia se orientava por características geográficas e topônimos, sem precisar da linha do horizonte, pois esta raramente era visível. Ao final, constataram que a ideia de espaço do guia era uma construção mental, algo concebido pela abstração dentro de suas possibilidades imaginárias.

O fruidor da mata atlântica desenvolveu uma percepção abstrata do espaço tão exclusiva que, provavelmente, também o conceito de paisagem considerava essas condições. Sua compreensão diferente de espaço se assentava na natureza imaginativa e abstrata da paisagem, chamada por isso de *paisagem abstrata*, embora ainda seja uma construção cultural.

Sobre a distinção entre os modelos colonizadores

Uma vez estudados os possíveis entendimentos, distintos, contrários ou complementares, da Europa e da América sobre o conceito de paisagem, foi construída uma curta história de compreensão do espaço antropomórfico para definir amplamente tal conceito no ambiente do objeto de pesquisa. Agora, serão abordadas as formas de colonização das Américas pelas matrizes da Europa, a fim de investigar como essas distintas configurações de colonização se refletem no contexto de compreensão paisagística em que a realidade latino-americana está inserida.

Para discernir entre os modos de colonização de Portugal e Espanha, o caso da colonização no Brasil será o primeiro exemplo. Antes de serem “declaradas

descobertas” as terras brasileiras, o Vaticano, através da bula papal *Romanus Pontifex* de 1454, de Nicolau V, concedeu plenos poderes para ações de conquista na África e em outros territórios assentados sobre a amplidão do planeta ao rei de Portugal, D. Afonso, aos seus sucessores e ao infante. Darcy Ribeiro aponta essa permissão com bênção divina em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*:

pensando com a devida ponderação, concedemos ao dito rei Afonso a plena e livre faculdade, entre outras, de invadir, conquistar, subjugar a quaisquer sarracenos e pagãos, inimigos de Cristo, suas terras e bens, a todos reduzir à servidão e tudo praticar em utilidade própria e dos seus descendentes (BAIÃO, 1939, p. 36-37 *apud* RIBEIRO, 1995, p. 39-40).

Assim, o reino português foi autorizado a conquistar e colonizar outras cidades, países e gentes. Com a permissão papal, Portugal amplia suas conquistas em todo o mundo. Nesse contexto de expansão ibérica estavam as terras brasileiras, onde, além da invasão e conquista, iniciaram um processo de colonização. Em relação ao Brasil, há de se fazer uma primeira consideração: a princípio, não foi encontrado ouro no território, e esse fato desincentivou os portugueses a colonizar. A colonização em si começou quando os franceses principiaram a explorar o pau-brasil¹¹. Nesse período, os portugueses tiveram de enfrentar os franceses, que já haviam conquistado a simpatia dos grupos indígenas localizados no litoral – os quais lhes forneciam a preciosa madeira – e, assim, mantinham uma relação comercial com essas comunidades. Portanto, o processo de colonização no Brasil ocorreu de forma muito lenta e se iniciou pelo litoral. Só mais tarde, com a descoberta e as notícias da existência de minas de ouro, os portugueses entraram no interior das terras brasileiras.

Antes de apresentar os detalhes que vão distinguir os processos de colonização entre os ibéricos, deve-se estabelecer outra distinção, mais generalista, que coloque em lados opostos os modos de colonização europeus, diferenciados pelas culturas do norte e do sul da Europa. Darcy Ribeiro, através dos conceitos estéticos do barroco e do gótico, esclarece esses modos que se opõem em suas substâncias fundamentais:

11. Madeira tropical de cor laranja-avermelhada intensa que os franceses utilizavam em sua indústria têxtil para colorir tecidos. Seu valor comercial justificou a travessia do Atlântico para obtê-la.

O barroco e o gótico

Dois estilos de colonização se inauguram no norte e no sul do Novo Mundo. Lá, o gótico altivo de frias gentes nórdicas, trasladado em famílias inteiras para compor a paisagem de que vinham sendo excluídos pela nova agricultura, como excedentes de mão de obra. Para eles, o índio era um detalhe, sujando a paisagem que, para se europeizar, devia ser livrada deles [...].

Cá, o barroco das gentes ibéricas, mestiçadas, que se mesclavam com os índios, não lhes reconhecendo direitos que não fosse o de se multiplicarem em mais braços, postos a seu serviço. Ao apartheid dos nórdicos, opunham o assimilacionismo dos caldeadores (RIBEIRO, 1995, p. 69).

A partir dessas diferenças de costumes enraizadas nas culturas do norte e do sul da Europa, Darcy Ribeiro aponta como cada uma delas imprime características nas relações com a população nativa, o que afeta profundamente seus modos colonizadores. Ele entende o processo colonizador inglês, por exemplo, por meio de sua distinção conceitual, aqui associada ao gótico:

Os ingleses se expandiram como operosos granjeiros puritanos ou como uma burguesia industrial e negociante, que calculava bem cada um dos seus lances. Empenhados em outro gênero de colonização, sua tarefa era transplantar sua paisagem mundo afora, recriando pequenas Inglaterra, desatentos ou indiferentes ao que havia aonde chegaram (RIBEIRO, 1995, p. 66-67).

Têm-se então os primeiros indícios de como os modos de conquista, para além das tentativas de colonização das terras e dos indígenas, procuraram transferir o sentido físico e a imagem da paisagem já construída no continente europeu. Nesse desejo de reproduzir a paisagem de sua origem, os colonos envolvidos no processo de colonização carregaram consigo sementes e mudas exclusivas da Europa. Com isso, muitas espécies de árvores são transferidas da Europa para a América para recriar a “pequena Inglaterra”. Por conseguinte, os novos povoados da América têm seus desenhos urbanos modificados com a utilização de espécies arbóreas nativas do Velho Mundo.

Por sua vez, o processo ibérico, sob a égide do conceito barroco, como também aponta Darcy Ribeiro, tem uma qualidade exclusiva que se baseia na possibilidade de misturas:

Os iberos, ao contrário, se lançaram à aventura no além-mar, abrindo novos mundos, atizados pelo fervor mais fanático, pela violência mais desenfreada, em busca de riquezas a saquear ou de fazer produzir pela escravaria. Certos de que eram novos cruzados cumprindo uma missão salvacionista de colocar o mundo inteiro sob a regência católico-romana. Desembarcavam sempre desabusados, acesos e atentos aos mundos novos, querendo fluí-los, recriá-los, convertê-los e mesclar-se racialmente com eles. Multiplicaram-se, em consequência, prodigiosamente, fecundando ventres nativos e criando novos gêneros humanos (RIBEIRO, 1995, p. 67).

Nesse sentido, a colonização do Brasil coincide em muitos aspectos com a de seus vizinhos ibero-americanos, tendo como exemplo a miscigenação, já que o fato mais comum e reconhecível na América Latina é a presença irrefutável de uma população mestiça. No que tange à forma de intervenção e interação com os povos conquistados, entretanto, há diferenças. Sobre o caminho para colonizar e como reagem os povos indígenas de todos os cantos da América Latina, resistindo ou aceitando a convivência com os invasores, alguns casos devem ser comentados. Essas discrepâncias merecem uma abordagem mais detalhada, que a seguir será feita. Para isso, deve-se observar Darcy Ribeiro (1995) quando escreve sobre essa particularidade da cultura brasileira:

aparecemos a olhos europeus como gentes bizarras, o que, somado à nossa tropicalidade índia, chega para aqueles mesmos olhos a nos fazer exóticos.

Não somos e ninguém nos toma como extensões de branquitudes, dessas que se acham a forma mais normal de se ser humano. Nós não. Temos outras pautas e outros modos tomados de mais gentes. O que, é bom lembrar, não nos faz mais pobres, mas mais ricos de humanidades, quer dizer, mais humanos. Essa nossa singularidade bizarra esteve mil vezes ameaçada, mas afortunadamente conseguiu consolidar-se. Inclusive quando a Europa derramou multidões de imigrantes que acolhemos e até o

grande número de orientais adventícios que aqui se instalaram. Todos eles, ou quase todos, foram assimilados e abasileirados (RIBEIRO, 1995, p. 73).

Essa capacidade de assimilação da cultura brasileira que sobreviveu até os dias atuais está, possivelmente, intimamente relacionada ao costume antropofágico que já existia no Brasil quando os portugueses e franceses aqui circulavam entre 1500 e 1600. Talvez esse costume de engolir o corpo físico de alguém que teve algum mérito especial (um grande guerreiro ou um ser prodigioso) para adquirir essas qualidades esteja na origem do que é chamado de assimilação.

Colonização por parentesco no Brasil e a sobreposição de significantes na América hispânica

Outro costume dos povos indígenas brasileiros que pode estar na raiz desse “assimilacionismo”, ou que facilitou o processo de colonização sem grandes confrontos, é a compreensão de parentesco. Darcy Ribeiro demonstra essa estrutura social agregadora dos indígenas brasileiros:

A instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro foi o cunhadismo, velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo (RIBEIRO, 1995, p. 81).

Durante o ciclo econômico do pau-brasil, antes da chegada dos africanos para trabalhar nos canaviais (ocorrido no segundo ciclo econômico colonial), as possibilidades de construção de estruturas sociais ocorriam exclusivamente entre portugueses e indígenas. A estrutura de parentesco pode ter contribuído para a interassimilação entre colonos e populações autóctones no Brasil colonial. Era bastante comum, nessa época, após o desaparecimento das aldeias indígenas (seja por guerras de aniquilação, seja por doenças), encontrar pequenas cidades, fazendas coloniais, onde um português casado com uma indígena tinha à sua volta uma grande população de nativos, formando assim as primeiras vilas. Tal situação era possível pois essa formação de casal, segundo a noção de parentesco indígena, fazia com que todos os parentes da

“índia” fossem automaticamente transformados em parentes do colono português, o que, em tese, reduzia conflitos e facilitava a interassimilação genética e cultural.

Vale aqui lembrar o comentário, referindo-se aos paulistas, de outro antropólogo. Lévi-Strauss, que, em uma época histórica mais avançada (por volta do início do século XX), quando veio lecionar na Universidade de São Paulo (USP), disse que eles faziam de tudo para parecer europeus, mas não sabiam como eram típicos. Ao usar o termo *típico*, Lévi-Strauss quis dizer que o brasileiro ainda é o resultado da mistura com os nativos, declaração que não permite esquecer o evidente eurocentrismo do antropólogo.

Para além desse triste comentário, os processos de colonização e miscigenação levados a cabo no Brasil pelos portugueses, mesmo que tenham alguma afinidade com aqueles dos espanhóis, tomaram rumos diferentes, tiveram formas diferenciadas de atuação. Do lado português, as misturas dão impulso ao processo de colonização. Entre os espanhóis, por sua vez, elas fazem parte de um sistema de supressão sociocultural.

Outras distinções no processo de colonização entre Portugal e Espanha dizem respeito às qualidades geográficas e culturais das populações encontradas. Os portugueses, ao chegarem ao Brasil, não encontraram, a princípio, nem ouro nem cidades avançadas, como as das civilizações da Mesoamérica e do Altiplano Andino. Havia somente florestas fechadas e indígenas que habitavam essa geografia, uma paisagem diferente que provocava uma interação diferente. O processo de colonização portuguesa não suplantou civilizações já estruturadas, pois, sob as construções coloniais, não existiam outros alicerces, mas, no máximo, poucos vestígios de paliçadas indígenas, estacas de madeira que desapareceram com o tempo.

Já os espanhóis, em sua missão de cristianizar e colonizar sob sua fé, dominaram e suplantaram as civilizações encontradas. Os colonizadores destruíram para, em seguida, reconstruir sobre os escombros das civilizações pagãs suas ideias de cultura cristã e europeia. Esse sistema de colonização é verificado de Granada, Andaluzia, à Mesoamérica e Peru. As igrejas e edifícios públicos, que remetem imediatamente ao poder central, são edificadas sobre o que restou dos antigos edifícios pré-hispânicos, apenas as fundações, estruturas fundamentais dos edifícios nativos continuam existindo nesse processo de sobrepor uma coisa à outra, uma cultura à outra, uma paisagem urbana à outra. Talvez esses alicerces aí tenham sido deixados para que sejam visíveis e, por analogia, continuem a simbolizar o que antecedeu ao sistema supressor, incondicional e avassalador da colonização espanhola (Figura 6).

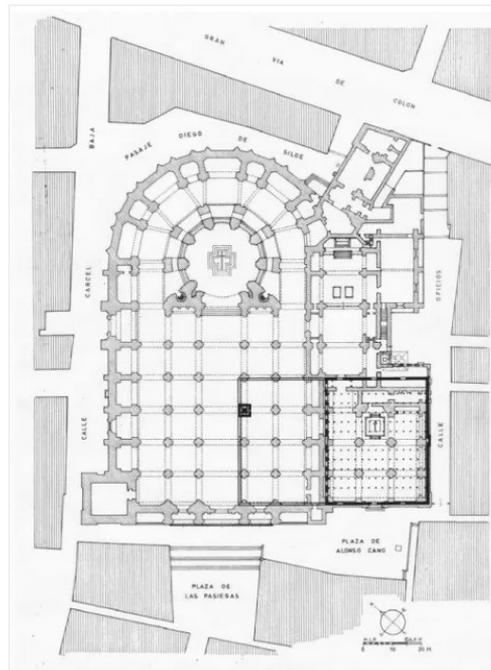
Figura 6 – Placa da Pedra do Sol na Catedral Metropolitana da Cidade do México e Rua de Cusco (Peru)



Fonte: Acervo do Ibero-Amerikanisches Institut (UHLE, 1905); Los secretos... (2022).

De fato, a Catedral de Granada, referência icônica para clarificar este sistema de sobreposição cultural, foi construída como monumento à vitória da Espanha cristã sobre os muçulmanos e, por isso, no local da antiga grande mesquita aljama (Figura 7).

Figura 7 – Planta da mesquita de Granada em relação ao sacrário, à catedral e à capela



Fonte: Fernández-Puertas (2004, p. 59). Crédito: desenho de Manuel Lopez Reche.

Em 1518, as obras da catedral foram confiadas ao arquiteto Diego de Siloé, que criou a fórmula de adaptação às dimensões e aos pisos anteriores. Tal processo de destruição, adaptação ou esmagamento do existente em favor da nova fé e ideologia começou em Granada e foi reproduzido em toda a América Latina onde as mãos espanholas e seu modelo de colonização alcançaram.

A paisagem colonizada na América Latina: um desejo diagnóstico

A reincidência de espécies arbóreas nativas da Península Ibérica em suas colônias ao redor do mundo, utilizadas em projetos de paisagismo urbano no período colonial, é uma realidade perceptível ao deslocar-se pelos diferentes países da América Latina, desde o México, passando pela Colômbia, Brasil, até chegar ao Chile. A Figura 8 mostra, na primeira fotografia, espécies nativas do México encontradas expostas como peça de museu num jardim interno de um edifício público da capital mexicana, contrastando com a ausência desses elementos da paisagem natural. Ver esse jardim escondido é olhar para um vestígio da natureza real, fechado como um peixe no aquário. A segunda imagem mostra uma nogueira e a terceira, uma magnólia, espécies não nativas regularmente presentes no desenho urbano aplicado aos parques e jardins de Bogotá, Colômbia. Em contrapartida, a imagem seguinte é uma fotografia do Sítio Burle Marx no Rio de Janeiro, onde é possível verificar a existência de espécies nativas brasileiras, incluídas por este paisagista em seus projetos. A escolha dessas plantas aponta para uma inflexão que acarreta a quebra no paradigma colonial usual até então, uma vez que se contrapõe aos parâmetros oriundos do processo colonizador ao fazer uso da flora nativa para o desenho de parques e jardins. A fotografia seguinte mostra as praias de Ipanema e do Leblon, onde permanecem as castanheiras que os portugueses trouxeram da longínqua Índia. Entre Ipanema e o Leblon existe ainda um canal adornado por uma alameda cercada por fícus, árvore também nativa da Índia. De uma forma muito especial e curiosa, esses fícus obedecem às estações climáticas de seu país de origem, como se ainda estivessem lá.

Figura 8 – Jardim de Correhuela Domínguez (Cidade do México); magnólia; noqueira; Sítio Burle Marx (RJ); praias de Ipanema e do Leblon (RJ)



Fonte: acervo do autor; Riverbanks Outdoor Store (2009); Lippert (2011); Oliveira (2009); Ortiz (2006).

Inicialmente, esses deslocamentos de espécies arbóreas eram feitos por nossos colonizadores, mas agora ele por vezes é feito por nós. Felipe Motoa, no jornal *El Tiempo*, de Bogotá, faz um comentário sobre as árvores plantadas na cidade, reafirmando essa condição:

Uma em cada quatro árvores plantadas em Bogotá é sabugueiro, jasmim-do-cabo, acácia-do-japão, freixo-chinês, cotoneáster, cipreste ou eugênia. Estas são as sete espécies mais comuns.

Conforme explicado pelo Jardim Botânico [de Bogotá], nenhuma é endêmica (original) da região, mas foram introduzidas pela mão do homem. Apesar de sua popularidade, a instituição explica que não são necessariamente as que melhor se adaptam ao distrito (MOTOA, 2018, tradução nossa).

A responsabilidade por essas espécies continuarem sendo utilizadas, ocupando até os dias atuais espaços paisagísticos urbanos, agora seria nossa. O uso dessas árvores

continua porque elas já foram incorporadas ao imaginário local como se fossem nativas. Talvez essa absorção esteja relacionada aos sentidos de assimilação e mistura, abordados anteriormente. Esses mesmos sentidos podem ser aplicados às espécies de árvores transladadas para o Novo Mundo. Diagnosticar essa situação, esclarecer a origem e a permanência das espécies já incorporadas nas paisagens urbanas e mentais de forma descentralizada constitui o objeto-desafio da pesquisa iniciada com as considerações deste primeiro capítulo.

A partir de então, cada pesquisador-colaborador responderá a seu modo a este desafio de investigação. Que cada um deles contribua com seu modo exclusivo de recepção, suas visões e compreensões centradas nas paisagens e culturas específicas em que estão inseridos.

Referências

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1938.

BLOG DO ALÉCIO BRANDÃO. [Cristo Redentor de Macaúbas]. 2020. 1 fotografia. *In*: BRANDÃO, Alécio. **Eleições municipais deverão ser canceladas**. Macaúbas, 2020. Disponível em: <http://blogdoaleciobrandao.com.br/eleicoes-municipais-poderao-ser-canceladas-upb-e-favoravel-mandatos-podera-ser-prorrogados-ate-2022/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARDUCHO, Vicente. **Diálogos de la pintura**: su defensa, origen, ese[n]cia, definicion, modos y diferencias. Madrid: Frco. Martinez, 1633.

CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de. **El museo pictórico y escala óptica**. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715. t. I.

CURTIN, Robert P. **Mata atlântica 142**. 2012. 1 fotografia. Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mata_atlantica_142.JPG. Acesso em: 7 jul. 2022.

DANIEL. **King Pedro IV Square**. 2020. 1 fotografia. Wikimedia Commons, CC BY 2.0. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_Pedro_IV_Square_\(49659824582\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_Pedro_IV_Square_(49659824582).jpg). Acesso em: 11 mar. 2020.

ESTAY SEPÚLVEDA, Juan Guillermo. El terremoto del 16 de agosto de 1906 a través de fuentes archivísticas. *In*: ESTAY SEPÚLVEDA, Juan Guillermo; MUTOLO, Andrea. **Cuando la tierra se mueve**: momentos catastróficos en la historia de Chile y México. Soria: Ceasga, 2016. p. 15-58.

EUROPEAN COMMISSION. **The Sanctuary of Christ the King and the Tagus River**. 2021. 1 fotografia. Disponível em: <https://audiovisual.ec.europa.eu/en/photo/P-051273~2F00-03>. Acesso em: 25 jul. 2022.

FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, Federico. El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. *In*: BARRERA LOBATÓN *et al.* **Perspectivas sobre el paisaje**. Universidad Nacional de Colombia, 2014. p. 55-79.

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio. La mezquita aljama de Granada. **MEAH**: Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, sección árabe-islam, n. 53, p. 39-76, 2004. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14379>. Acesso em: 14 mar. 2022.

HELIO9. **Monumento na Praça dos Girassóis**. 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g668997-d10535263-i-231572264-Dezoito_do_Forte_Monument-Palmas_State_of_Tocantins.html. Acesso em: 22 jul. 2022.

JORNAL COPACABANA. **Copacabana no Rio de Janeiro**. c2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://jornalcopacabana.com.br/historia/copacabana-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

KASHINSKY, Ivan. The deadly conflict between the advocates and ranchers was over virgin forestland near Nova Ipixuna, Brazil. [2014]. *In*: WALLACE, Scott. Why

do environmentalists keep getting killed around the world? **Smithsonian Magazine**, Feb. 2014. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/why-do-environmentalists-keep-getting-killed-around-world-180949446/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Barcelona: Paidós, 1988.

LIPPERT, Rainer. **El nogal, árbol insignia de Bogotá**. 2011. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuss_Augsfeld,_2.jpg. Acesso em: 25 jul. 2022.

LOCKHART, James. **Los nahuas después de la conquista**: historia social de la población indígena del México Central, del siglo XVI al XVIII. México: Fondo de la Cultura Económica, 1999.

LOS SECRETOS prehispánicos debajo de la catedral metropolitana. **Revista Construye**. c2022. Disponível em: <http://www.revistaconstruye.com.mx/noticias/818-los-secretos-prehisp%C3%A1nicos-debajo-de-la-catedral-metropolitana.html>. Acesso em: 14 mar. 2022.

LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

MADERUELO, Javier. **El paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2006.

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos** (1960-1989). Madrid: Ediciones Akal, 2008.

MOLINA, Alonso de. **Vocabulario en lengua castellana y mexicana**. Ciudad de México: Porrúa, 2001.

MONAGHAN, John; JOYCE, Arthur; SPORES, Ronald. Transformations of the indigenous cacicazgo in the Nineteenth Century. **Ethnohistory**, Durham, v. 50, n. 1, p. 131-150, 2003.

MOTOA, Felipe. Aprenda a reconhecer los 7 árboles más populares. **El Tiempo**, Bogotá, 25 ago. 2018. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/bogota/aprenda-a-reconocer-los-7-arboles-mas-populares-259862>. Acesso em: 6 jul. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Halley Pacheco de. **Sítio Roberto Burle Marx**. 2009. 1 fotografia. Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%ADtio_Roberto_Burle_Marx_16.jpg. Acesso em: 15 mar. 2022.

ORTIZ, Mario Roberto Duran. **Rio de Janeiro Ipanema & Leblon 173 Feb 2006**. 2006. 1 fotografia. Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rio_de_Janeiro_Ipanema_%26_Leblon_173_Feb_2006.JPG. Acesso em: 7 jul. 2022.

PREFEITURA DE GUAÇUÍ. **Veja as normas de funcionamento para o domingo de Páscoa**. Guaçuí, 2021. Disponível em: <https://guacui.es.gov.br/noticia/2021/03/veja-as-normas-de-funcionamento-para-o-domingo-de-pascoa.html>. Acesso em: 13 jun. 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIVERBANKS OUTDOOR STORE. **Magnolia grandiflora Tree**. 2009. Wikimedia Commons, CC BY 2.0. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Magnolia_grandiflora_Tree.jpg. Acesso em: 25 jul. 2022.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesc, 2005.

SILVA, Fabricio Ferreira. **Trilha para a Caverna Maroaga**. 2011. Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trilha_para_Caverna_Maroaga.jpg. Acesso em: 25 jul. 2022.

SOMA URBANISMO. **4 pontos turísticos para visitar em Guaçuí.** 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.somaurbanismo.com.br/pontos-turisticos-guacui/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

TRIPADVISOR. **Vista aérea del Cristo redentor y del Pan de azúcar en el estado del Rio de Janeiro.** 2017. 1 fotografia. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303506-i287784435-Rio_de_Janeiro_State_of_Rio_de_Janeiro.html. Acesso em: 25 jul. 2022.

UHLE, Max. **Rua de Cusco.** 1905. 1 fotografia. Acervo digital do Ibero-Amerikanisches Institut. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/750542586/13/>. Acesso em: 15 mar. 2022.



Castanheiras de Bicanga: releitura de *Sete palmos de terra e um caixão e de Paisagens críticas*

Valdelino Gonçalves dos Santos Filho

Num ensolarado verão de 2016, a família Apolinario Coelho e Santos – Renata, Evo, Olavo, Artur e eu –, em plena adaptação à nova residência em Bicanga, nos deparamos no quintal de casa com uma grande e forte muda de castanheira; nascera ali, provavelmente, por conta dos morcegos, que, com frequência, arremessavam sobre o terreiro nos fundos do imóvel as sementes das castanhas das quais se alimentavam pendurados como frutos do coqueiro durante as noites.

De imediato, tomei a atitude de transferir a bela planta para a calçada na frente da casa. Foi a primeira espécie que Evo plantou conosco. Na Rua Paraná, 48, existia apenas uma árvore para amenizar o sol escaldante permanente no tropicalismo do Espírito Santo, um grande ipê-branco na casa de nossa vizinha, Luíza, que ostentava com orgulho a espécie remanescente de nossa mata atlântica.

Passei a regar a castanheira todos os dias com o carinho que se amamenta um filho, até que, numa manhã, o espanto: deparei-me com a planta arrancada, alguém havia quebrado o encanto. Fiquei indignado, até perceber que tal ato de terror (para nós) era para o povo de Bicanga uma prevenção, pois consideram a espécie

de castanheira uma praga invasora. Por isso, eles tratam de exterminar quando possível todo broto encontrado. Porém, em uma visita às praias da região, notei em toda a sua extensão as imensas castanheiras predominantes. Em Bicanga, sobre a restinga, plantaram-se quiosques, e todos, sem exceção, se valem das castanheiras como teto para seus bares e restaurantes (Figura 1).

Figura 1 – Castanheiras na Praia de Bicanga (Serra/ES)



Fonte: Norma1948 (2015); Inter Hotel (2014); Lazer Serra-ES (2013).

Castanheiras e comerciantes são invasores de nossas restingas, que originariamente são berços de grupos arbóreos como aroeiras e espécies forrageiras consideradas como mato por serem vegetação baixa, rasteira, e por incomodarem o acesso de banhistas às praias. Os moradores, turistas e comerciantes ignoram a função fundamental desse ecossistema, que é a preservação do meio ambiente na fixação das dunas, evitando a erosão pluvial, mantendo os nutrientes e a água no solo, estabilizando os manguezais, protegendo os ninhos das tartarugas e pássaros dali – sabiá-da-praia, caboclinho, anu, pintassilgo, beija-flor, corujinha-buraqueira, jacu, socó etc. – e ainda abrigo para aves migratórias, sendo lar da fauna e da flora brasileiras, que hoje são ameaçadas pela extinção de inúmeras espécies naturais da região.

Cidades de norte a sul do Espírito Santo, de Itaúnas a Presidente Kennedy, sofrem com a destruição de suas restingas, naturalmente áreas de transição entre dunas e mata atlântica, redirecionando os ventos que carregam as areias. Com a extinção das matas pelo avanço das cidades sobre as praias, a consequência são ruas, avenidas e até vilas e bairros inteiros devorados pelas areias. A Prefeitura de Vitória gasta fortuna com caminhões de areia tentando reconstituir a praia da Curva da Jurema, cujas ondas, a cada segundo, vêm engolindo a mesma areia e os quiosques implantados inconsequentemente na natureza. As castanheiras também são abundantes por toda ilha.

Desde a infância convivo com castanheiras. Nós, de Cachoeiro de Itapemirim, passávamos férias em Maratáizes e essas árvores eram, muitas vezes, abrigo do sol na volta da praia com suas sombras, réplicas de suas imensas copas. Atingem até trinta metros de altura e do fruto (que já comi), uma fibra ácida de um azedinho instigante, foi donde a cultura capixaba cunhou a denominação castanheira, que, pelo mundo afora, recebeu muitos outros nomes: amendoeira-da-praia, figueira-da-índia, sete-copas, coração-de-nego, chapéu-de-sol, castanhola etc.

De nome científico *Terminalia catappa*, as castanheiras aportaram no Brasil como contrapeso nos navios portugueses e, quando aqui chegavam, eram abandonadas nas praias por serem originariamente uma espécie tropical oriunda da Índia e da Nova Guiné. Encontraram aqui, como em boa parte do planeta, um meio ideal para sua disseminação e, com facilidade, espalharam-se por todo o litoral brasileiro, principalmente no Sudeste.

E, no giro do parafuso de nossa existência, não temos acesso ao que fomos, o que ficamos e o que seremos a partir de nossas atuais “paisagens críticas” devastadas pelo consumo predatório e desenfreado desde o início da colonização portuguesa. Ainda no eterno retorno das serras; antes, no ritmo do zigue-zague do traçador analógico; e hoje na contínua zoeira circular da motosserra a serviço da mecânica fábrica de extinção de vidas, os povos da costa brasileira do Atlântico até os amazônidas continuam impotentes na luta contra a destruição das florestas (o próprio Espírito Santo, que era inteiro mata atlântica, hoje tem apenas 5 % das matas).

Um absurdo brasileiro, a castanheira *Terminalia catappa*, que veio de longe, se alastrou. Seu valor nutricional e comercial não se compara com a nossa castanha-do-pará, *Bertholletia excelsa*, que foi amortizada drasticamente com o desflorestamento desenfreado. No Brasil colonial, o Pará englobava toda a Amazônia nacional, por isso foi chamada também de castanha-da-amazônia, por ser encontrada em todos os países amazônicos. Para alguns indígenas, “júvia”; no Acre, um dos maiores produtores do país, “castanha-do-acre”; na Bolívia, o maior exportador mundial, são “*almendras*”, “*nuez amazónica*” ou “*nuez boliviana*”. E daí nasceu o fito deste ensaio; quando cheguei ao trabalho no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e confidenciei o episódio ao João Wesley, fui de imediato convidado a participar de sua pesquisa com a elaboração de um capítulo para o livro *Paisagens colonizadas na América Latina* que discorresse sobre a interferência da castanheira no contexto praiano capixaba.

Vitória é uma ilha, cercada de mar, rio e mangue, por sobre o qual a Ufes foi erigida. Cada um de seus departamentos aterra uma parte de nosso manancial: caranguejos, siris, peixes, aroeiras, bromélias, animais, tudo consumido pela implantação do *campus* universitário na capital do estado. Por falta de espaço não foi, entretanto hoje a Ufes fisicamente já não tem para onde crescer, encurralada pela cidade. Numa caminhada do Cemuni II até o Centro de Vivência, boa parte do trajeto será debaixo de muitas antigas castanheiras que cobrem o chão com suas largas folhas secas, vermelhas, castanhas, como um símbolo de um Brasil miscigenado.

Sem a pretensão de manter os limites entre os extremos – verdade e falsidade, concreto e imaginário, real e ficcional –, aqui trafego num ambiente fora dos eixos da atualidade planetária, às vezes domino o leme e noutras me deixo levar pela gratuitidade do gesto poético ou do tormento das enxurradas informacionais da era digital, em que a mistura, a sobreposição, a interferência, o corta e cola é o lema. Longe da erudição borgiana, com sua capacidade de trafegar, surfar, mergulhar em toda a literatura universal, porém, tentado no vale-tudo da movediça cultura flutuante dos “avatares nas nuvens”¹; a intenção é provocar viagens dantes nunca navegadas nesta trilha nebulosa, mas instigante, de nossa atualidade.

Este ensaio se funda na combinação de três minas da literatura sul-americana: do sociológico-histórico em *Sete palmos de terra e um caixão*, de Josué de Castro; do científico-poético em *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*, de Nelson Brissac Peixoto; e do filosófico-cultural em *História da eternidade*, particularmente nos ensaios “A doutrina dos ciclos” e “O tempo circular”, de Jorge Luis Borges. Essas minas serão base da ideia de eterno retorno do cíclico, de um dia após o outro, de uma forma circular fechada, como a indústria que multiplica cópias até avançar para a concepção de formas semelhantes, não idênticas, da espiral que, aqui, é nutrida num reforço substancioso de Nelson Brissac, através de seus estudos sobre Smithson e o desenvolvimento dos cristais, da espiral do parafuso, em que cada rosca, apesar de parecida, é diferente da anterior e da posterior. Como diz Borges (1996, p. 10): “reler é mais importante do que ler, embora para se reler seja necessário já se haver lido”.

Por pura coincidência com a estrutura triádica da presente empreitada, encontrei também em Borges três abordagens sobre o cíclico que aqui associo ao passado,

1. *Avatares nas nuvens*, título do livro que finalizo para publicar em breve.

presente e futuro, ou ao artesanal-analógico, mecânico-industrial e digital-eletrônico², agora tudo junto e ao mesmo tempo no hibridismo da aldeia global. A primeira das concepções ditas é cosmológica, essa do sistema planetário a que estamos atados, involuntariamente designados, pela força de nossa natureza, e atribuída a Platão, uma ciência que, posteriormente em Atenas, propagou-se asseverando que o homem é regido pela posição dos astros. Segundo Borges, um astrólogo, ao examinar o *Timeu*, formulou: “se os períodos planetários são cíclicos, a história universal também é cíclica; ao cabo de cada ano platônico renascerão os mesmos indivíduos, para cumprir o mesmo destino” (BORGES, 2016). Enquanto Lucílio Vanini, falando em 1616 sobre a repetição da história humana, escreveu: “nada há, hoje, que não tenha sido; o que foi, será; mas tudo isso em geral, não (como determina Platão) em particular” (VANINI *apud* BORGES, 2016). É o modo astrológico do eterno regresso.

Outra concepção é *numérica*, enfoque nietzschiano, a que menos me aconchego, pois não suporto a álgebra (esta matemática humana de números e letras) por minha verve intuitiva, conto com os sentidos, meço com o corpo muito mais do que com a razão, pois a mente mente e pode não revelar a origem do pensamento; o corpo é pragmático, sincero, seus atos nos dão rastros, índices do que se passou. Assim, passado e presente se irmanam na ação para o futuro; futuro não para o amanhã, e sim bifurcando-se na existência com todos os tempos, eloquentes temperos de nosso cotidiano. Sem me alongar neste *approach*, colho no Borges a citação de Bertrand Russell em alusão à série contínua de histórias universais idênticas: “Muitos escritores acreditam que a história é cíclica, que o atual estado do mundo, em seus pormenores mais ínfimos, cedo ou tarde voltará” (RUSSELL *apud* BORGES, 2016).

A terceira investida que o argentino expõe sobre as eternas repetições, segundo ele, é a menos sinistra e a única imaginável, a “concepção de ciclos similares, não idênticos” (BORGES, 2016), que abraço como apropriada a este ensaio e que chamarei

2. Foi um assunto desenvolvido no decorrer de minhas pesquisas (mestrado, doutorado e pós-doutorado) a relação entre os três níveis de produção de imagem pelo homem – o artesanal, mecânico, digital; o analógico, industrial, eletrônico –, reunindo vários assuntos correlatos, apanhados de vários autores, na construção de um fluxograma em espiral, simbolizando o contexto multicultural do mundo globalizado atual.

de *holística*, pois um dia após o outro podem ser análogos na medição maquinada, domesticada pelo homem no círculo do relógio, mas as 24 horas de hoje nunca serão as mesmas do amanhã, que se complementarão em novos meses, que formarão o ano e assim virá o ano que vem...

Nunca nos banharemos nas mesmas águas de um rio, já que elas passam. Encontramos esse pensamento também em Borges, não sei exatamente em que página de sua extensa obra, mas sei, inclusive, que ele nos dá a origem no Oriente, de onde muito do Ocidente de lá foi tragado, *vide* as expedições ao desconhecido na história dos impérios: Marco Polo, Cabral e o astronauta atual...

...Passa boi, passa boiada e no Rio Doce, que já foi o maior manancial em volume d'água do Brasil, hoje, passa a lama da mineradora Vale empurrando, por quilômetros, corpos mortos – humano, animal, vegetal –, toda espécie de vida e lixo, até a foz em direção a nossa Regência, agora ilhada, de um lado, pelas águas envenenadas pela lama da ganância industrial e do óleo derramado nos mares do Nordeste do Brasil que, até hoje, ninguém sabe quem despejou; de outro, pela pandemia no ar, nas coisas, nas pessoas. A história se repetindo? Da falta de direito a um sepultamento digno do povo do Nordeste do Brasil de *Sete palmos de terra e um caixão* para o mundo da pandemia, onde, hoje, em vez de berços, plantamos covas coletivas. A Legião Urbana lá atrás já indagou “Que país é este?”:

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
No Amazonas, no Araguaia iá, iá
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, Minas Gerais
E no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso
Mas o sangue anda solto

Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
(QUE..., 1987)

As ondas do mar continuam no cíclico vaivém; no entanto, surfar na maré turbulenta do Oceano Atlântico, que inundamos com poluição de toda ordem, fica cada dia mais desastroso. Não podemos mais nos enganar acreditando na transposição infinita da matéria, numa duração eterna. Quem vai apagar a luz?

A diacronia historicista estável em demasia entra em descompasso com os eventos da natureza, cada vez mais catastróficos, que parecem reações, revides às agressões sem fim impostas pelas tecnologias (industrial-militar) a serviço da dominação do homem pelo homem, insuficiente para garantir-nos uma relação holística, saudável e solidária entre os componentes da terra e seu universo.

No mundo de hoje, há mais gente vivendo como estrangeiro, longe de seu país, em diáspora, colocando em xeque até o conceito tradicional de nação baseado em território, raça, língua etc. Até os laços de parentesco e constituição da família estão se dilacerando ante as “nações civilizadas” e a divisão perversa entre os povos: primeiro, segundo e terceiro mundo. Serão as diásporas, impostas à humanidade pelo homem, mais uma catástrofe da natureza? Já que, por enquanto, ainda somos naturais..., podemos considerar os seres transgênicos manipulados pela ciência como naturais? Vale a pena ver estudos sobre as

extensões culturais da globalização em Arjun Appadurai e Stuart Hall. Ampliando a voz da Legião Urbana: que planeta é este?

Alimentar esse terror real, num contínuo, como na concepção numérica de eterno retorno sem fim de Nietzsche, parece mais um filme surreal ou de terror. Portanto, vamos nos apegar ao agravo de David Hume traduzido literalmente por Borges:

Não imaginemos a matéria infinita, como fez Epicuro; imaginemo-la finita. Um número finito de partículas não é passível de sofrer infinitas transposições; numa duração eterna, todas as ordens e colocações possíveis ocorrerão um número infinito de vezes. Este mundo, com todos os seus detalhes, até os mais minúsculos, foi elaborado e destruído, e será elaborado e aniquilado: infinitamente (HUME *apud* BORGES, 2016).

Para avançarmos numa perspectiva esperançosa, menos cética e niilista tanto da atualidade política brasileira como da comunidade global, temos que rever, reconstituir, recriar nossa inter-relação com o meio ambiente, com a vida, que vem sendo conduzida, escrita, desenhada, digitalizada na direção de turbulências, pastiches, avalanches, infecções, contaminações, mutações, aculturações e muitos outros eventos naturais turbinados por operações belicosas do homem, que concorrem para uma paisagem de um mundo em declínio.

Na atualidade pandêmica³, as pessoas não estão podendo velar seus mortos (na Europa; imagine então no Terceiro Mundo) nem sequer ver seus entes antes do retorno ao pó, não pela falta de grana para comprar o caixão, mas pela veloz letalidade e alta quantidade dos mortos. Cemitérios e coveiros não dão conta da demanda. Os mortos enterrarão os mortos.

Em *Sete palmos de terra e um caixão*, Josué inicia seu livro com epígrafe de João Cabral de Melo Neto em *Cemitérios pernambucanos*:

3. Quando se lê dentro da nossa argumentação textual os termos “na atualidade” e “atualmente”, deve se considerar que a presente obra literária foi realizada dentro do período pandêmico, portanto fazendo uso de um sentido de atualidade já datado.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto eles não se enterram
são derramados no chão (MELO NETO *apud* CASTRO, 1967, p. 23).

No primeiro capítulo, “A reivindicação dos mortos”, o autor reproduz e comenta o fato histórico inusitado:

Em 1955, João Firmino, morador do Engenho Galileia, fundava a primeira das Ligas Camponesas no Nordeste brasileiro. Não fora seu objetivo principal, como muita gente pensa, o de melhorar as condições de vida dos camponeses da região açucareira, ou de defender os interesses desses bagaços humanos, esmagados pela roda do destino, como a cana é esmagada pela moenda dos engenhos de açúcar. O objetivo inicial das Ligas fora o de defender os interesses e os direitos dos mortos, não os dos vivos. Os interesses e os direitos dos mortos de fome e de misérias; os direitos dos camponeses mortos na extrema miséria da bagaceira. E para lhes dar o direito de dispor de sete palmos de terra onde descansar os seus ossos e o de fazer descer o seu corpo à sepultura dentro de um caixão de madeira de propriedade do morto, para ele apodrecer lentamente pela eternidade afora. Para isto é que foram fundadas as Ligas Camponesas (CASTRO, 1967, p. 23).

O tempo passa, mas a barbaridade fica. Cinco anos depois, entrevistado, José Francisco de Souza, um dos principais dirigentes da Liga, à pergunta do jornalista sobre o que a Liga tinha conquistado pelos camponeses serenamente respondeu: “Veja, moço. Antes da Liga, quando um de nós morria, o caixão era emprestado pela Prefeitura. Depois que o corpo era levado à vala comum, o caixão voltava para o depósito municipal. Hoje a Liga paga o enterro e o caixão desce com o morto” (CASTRO, 1967, p. 28).

Parece outro filme de terror, mas é realidade, reencarnação da crueldade humana. Como em *A outra volta do parafuso*, de Henry James. Quanto mais entramos na história, nos cômodos da mansão, mais vamos querendo saber o que se passa. A gente sente que existe ali um nó, algo muito além do que as pessoas e o próprio enredo indicam, nem tudo é revelado; algo do que passou fica e se intromete no atual;

uma dúvida, confundido, buscando, fazendo imaginar. Lembrança e esquecimento compõem nossa memória, que infecta nossa vivência, e a razão, às vezes, ignora ou simplesmente não dá conta.

E nessa toada o imensurável contamina a realidade e a literatura. Nas artes plásticas também vivenciamos esse enigma, agora, com a escala monumental da *land art*.

No Spiral Jetty, de Smithson, ocorre a impossibilidade de ver o todo instalando no universo da arte conceitos de *site-specific* e *non-site*, extrapolando a ideia de contemplação, reprodução, autoria. Na galeria, o público presencia fragmentos e reproduções do material manipulado, fotos e vídeos da ação de movimentação dos minerais. A representação de algo realmente se dilui concretamente nos próprios pedaços de minerais agrupados como restos mortais pela galeria. Mas lá no lago de sal, hospedou-se o símbolo onde a contemplação ficou restrita ao tempo de existência da obra, ou seja, até ser engolida pelas águas. Uma poética do espaço e tempo? Um evento? Como podemos tratá-la como arte plástica? Desenho, foto, vídeo, escultura, instalação, *performance*, uma obra híbrida ou muitas obras?

O artista pode ignorar o modelo, omitir, enganar e até mentir, se quiser, mas não há criação sem ponto de partida. O público pode inclusive não ter acesso ao paradigma, ao protótipo, assim como nunca saberemos as formas do sentimento do autor de uma obra do expressionismo abstrato. Essas são algumas questões que cada volta do Spiral Jetty, de Smithson, como num liquidificador, mistura tornando inseparável forma e conteúdo na mesma massa da poética contemporânea.

O Spiral Jetty pode até ter ocorrido sem o interesse de falar do problema das indústrias na destruição do planeta e das vidas, mas ele é o próprio movimento de transformação de ruínas em reflexão, de ações em pensamentos, de fatos em sentimentos.

A impressão é que Smithson parte da obra para o modelo, faz o curso inverso da tradicional arte de criar, uma tradução ao avesso, como no filme de David Fincher, *O curioso caso de Benjamin Button*, em que um homem nasce velho e morre jovem, numa releitura encenada por Brad Pitt do conto escrito por Scott Fitzgerald em 1920. Michelangelo, com habilidade de ponteiros e macetes, liberava as formas que já se encontravam na pedra, aforismo dele.

Resistamos à manutenção de velhas práticas, como um museu petrificante, conservatório de uma história imutável, morta, em que o limite está marcado no chão (cuidado, não se aproxime), obra e plateia, confinados, cada um no seu quadrado. Impérios

são impróprios à vida, já deveríamos ter aprendido essa lição. Não é à toa que os imperadores mandam queimar todos os livros para a história começar de seu comando.

Sigamos os ciclos da natureza, os veios das camadas sedimentares da terra, as sucessões dos movimentos vitais, a pulsação sem perder de vista a finitude do planeta, pois os circuitos dos 365 dias de nossos anos são séries de transformações da natureza, sugeridas no I Ching.

A passagem do círculo é repetitiva, espiral e transformadora, fato amparado também nos argumentos científicos das artes contemporâneas arquitetadas nas obras de Nelson Brissac, que pondera sobre os deslocamentos de terra na dinâmica da matéria, nas curvaturas das forças da natureza na formação em espiral. Estudando Smithson, revela-se a concepção de arte e do mundo constituída pelo artista a partir do material, a formação da matéria, nas estruturas dos cristais, nas sedimentações geológicas e as dinâmicas turbulentas que cobrem as paisagens. Obras de arte que problematizam as formas, os materiais estabelecidos pela ciência e operados pela indústria, um modo de se relacionar com os materiais, por suas próprias propensões, não por imposição de um desenho preestabelecido. Uma aproximação à física, à geologia, à mecânica dos fluidos, dos sedimentos, aglomerados, o paradigma dessa arte são as formações cristalinas, confirmado nos primeiros textos de Smithson. Uma arte que fala da entropia, perda de energia, dizem os físicos.

Ou seja: eles nos proporcionam uma “analogia visível à Segunda Lei da Termodinâmica”, que extrapola os limites da entropia ao afirmar que a energia é mais facilmente perdida do que obtida, de modo que no futuro o universo todo se esgotará, transformando-se numa abrangente indiferenciação. Essas obras baseiam-se numa “nova noção da estrutura da matéria”, que implica a destruição do tempo-espaço clássico (PEIXOTO, 2010, p. 12-13).

O rodopiar como na configuração das galáxias, dos fetos, dos caracóis ou simplesmente enchendo um tanque d’água e destapando-o, o líquido fugirá girando em volta de si mesmo, organizadamente em rosca, em direção do atrativo ralo; uma teoria das espirais que no próprio deslocamento de materiais é transformada em princípio de criação artística. Contexto autossuficiente para sustentar o argumento do “repetir diferente” em nossas vidas. Diz Nelson, “conceitos como o da estrutura matemática

dos cristais e a teoria dos conjuntos revelam ao artista territórios abstratos” (PEIXOTO, 2010, p. 13). Smithson explora em termos de estruturas concretas, no início de seus trabalhos, até o desenvolvimento de seus projetos para os problemas causados pela indústria da mineração.

“É nós” pós-moderno, na tarefa desafiadora de usar a força da natureza criativa da espiral de nossas vidas em poesia de ação transformadora da devastação pelo homem do planeta, mutação para uma volta ao futuro da necessidade de convivência entre as diferenças: do orgânico, analógico, artesanal (instrumental) para o único, com a repetição mecânica (da máquina) industrial para a cópia e a disponibilidade dos eletrônicos (aparelhos) digitais, isto é, uma conjugação de Julio Plaza e Vilém Flusser aqui organizada.

O renascimento do retângulo áureo nos faz ver a força da natureza, materialmente e matematicamente, expondo essa geometria da espiral e sua potência em proporcionar, gerar quadrados áureos, porém em grandezas diversas, conforme sua localização no parafuso, em qual rosca, para cima ou para baixo; como a história da humanidade, cujos extremos de passado e futuro, a olho nu, nos são impossíveis de avistar e, dessa forma, são infinitos. Nelson Brissac ilustra bem o que eu quero dizer aqui, citando outro grande escritor brasileiro, Guimarães Rosa:

O que importa não é o início nem o fim, mas a travessia.

O andar: o que se dá entre.

Não vai a lugar algum, refaz-se sempre no meio do caminho.

A ponta dos chifres nunca alcança o limite

(PEIXOTO, 1996, p. 194).

Essa dúvida advinda de nossa incapacidade de perceber ou reconhecer exatamente de onde viemos e para onde vamos, esse enigma, é como a magia implícita no objeto poético que faz tênues e duvidosos os limites entre arte e vida.

Parece-me que em todo parágrafo deste texto eu repito a mesma toada. Para cada trajeto, vários passos, todos os dias somos diferentes na repetição: despertar, banho, mesa, transporte, trabalho, circuito concluído, inicia-se o percurso inverso.

Viver é um exercício de existir, todos os dias e noites, repouso e vigília, acordar e dormir, durar e morrer até evaporar-se. Homem e meio se constroem mutuamente. Somos o que comemos, o que respiramos, assim como a atmosfera e a terra

assimilam nossas secreções, substâncias por nós expelidas ou produzidas, poluição e descontaminação, os extremos de nossas ações vitais convivem no mundo e no ser.

Paisagens críticas ilumina a voz de Smithson, para quem mesmo as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas de matéria-prima da terra. No livro, Nelson Brissac Peixoto cunha as relações entre as três áreas de conhecimentos, *arte, ciência e indústria*, envolvidas na vida e obra do artista americano, expoente maior da arte expandida para além dos ismos e das estreitas vias das especialidades do universo das artes plásticas.

Uma atualidade em que os muros, as fronteiras, os limites, as divisões, diferenças entre raças, nações, sexualidade, idade se pulverizam com o avanço da consciência do ser cidadão global. Autor, obra e público não se separam na arte sincrética, híbrida e multicultural da atual era digital do mundo pós-moderno.

O tema arte e tecnologia, desenvolvido por Julio Plaza em sua poética-tese *Tradução intersemiótica*, prova o caráter híbrido das invenções e dissemina a ideia de criação como tradução, apoiando-se na máxima de Otávio Paz que assenta o homem como tradutor universal.

Julio elabora uma tipologia das traduções baseada na tríade semiótica *ícone, índice e símbolo*, aclarando com Peirce o caráter miscigenado, interdependente e circular dos signos, que, para sua decodificação, exigem a complementariedade entre suas propriedades: primeiridade, secundariedade e terceiridade. Pensar é traduzir, todos os nossos atos recorrem a outros anteriores, um pensamento é feito de outro pensamento, assim como uma letra depende de outras para formar cada palavra, parágrafo e texto.

Tanto a comunicação e sua estrutura de *emissor, mensagem e receptor* quanto a teoria da informação com o *sintático, semântico e pragmático* engrossam o coro da necessidade de conexão entre seus componentes. O humano é bípede, é dotado de dois aparelhos auditivos e olfativos, duas mãos, dois pés etc. Nossa imagem de mundo é, no mínimo, o resultado de duas visões: olho esquerdo e olho direito são celebrados no cérebro. Perceber e pensar, pragmatismo e idealismo inseparáveis e complementares; nossa existência é sinônimo de hibridismos, misturas e composições do nascimento; na vida e até na morte necessitamos das interações de toda ordem, a interdependência é a condição vital do planeta, portanto essas infecções, intromissões e interferências cedo ou tarde se darão. O que importa, afinal, é estarmos atentos às transformações que elas provocam em nosso meio ambiente, em nossas relações sociais, em nossas mentes,

para desenharmos paisagens com perspectivas avançadas, para além da visão reduzida monocular da Idade Média, na direção da harmonia, tirando partido das diferenças. Das misturas entre as cores primárias florescem as policromias das mais diversas pinturas poéticas: as que existem e todas as que virão como as águas do rio.

A castanheira originária de tão longe e espalhada em nossas praias, longe de ser um borrão na costa capixaba, é um lápis nas mãos habilidosas e criativas da mãe natureza, pois nos proporciona apenas momentos de encantamento, prazer e conforto, como a fruição de uma obra de arte, que, por mais patética que possa parecer, sempre provoca o imaginar e o sentir a vida. Impondo-se em qualquer estação do ano, mesmo deslocadas de sua origem distante e ainda marginalizadas no presente como intrusas, há muito, as castanheiras também são capixabas como, hoje, todos os indivíduos do Espírito Santo são capixabas, o que segundo a tradição era atributo apenas de quem nascia na capital Vitória. Com o distanciamento cada vez maior entre homem e natureza, pelos biombos (as tecnologias), na concepção de Vilém Flusser (2002), as paisagens naturais estão cada vez mais condenadas. Há um futuro incerto. Serão meras releituras frias, mortas dos aparelhos da “civilização”? Vamos desenhá-las, pintá-las, não como memória de um passado de natureza abundante, mas como consciência transformadora da atualidade para, além de museus, a vida florescer em poesia.

As castanheiras seguem soberanamente cobrindo de sombras nosso dia a dia, enriquecendo a paisagem com suas folhas que caem por nosso chão, coloridas, vermelhas, amarelas até as folhas secas, vistas aqui como símbolo das páginas amarronzadas de nossa cultura miscigenada, da bricolagem antropológica brasileira reverenciada por Canevacci em *Sincretismos*, uma exploração das hibridações culturais do país.

Antes da ordem colonial essa mistura se faz por aqui, como Josué expõe em seu livro:

A própria floresta nativa dispunha de excepcional abundância de árvores frutíferas, e outras árvores, transplantadas de continentes distantes, se aclimataram tão bem no Nordeste como se estivessem em suas áreas naturais. É o caso da fruta-pão, trazida das distantes ilhas da Oceania, do coco, da manga e da jaca, trazidos pelos colonizadores do Oriente longínquo. Todas essas plantas, integradas na paisagem nordestina, produziam frutos excepcionalmente valiosos para a alimentação humana (CASTRO, 1967, p. 43).

Apesar da profusa variedade de espécies e riquezas de nossa natureza, a substituição sumária da cultura local de uma agricultura de subsistência multicultural, em que cada família plantava e colhia o necessário à alimentação de seus entes, pela aculturação colonizadora foi um equívoco irreversível na construção do Brasil.

Na paisagem cultural de Palmares, os traços naturais da terra ajustavam-se ao regime de policultura da tradição africana de agricultura de sustentação; plantavam: milho, batata-doce, mandioca, feijão, banana e muitas outras plantas essenciais à simples vida familiar que foi suplantada pela monocultura da cana-de-açúcar cosmopolita.

Descobrimo cedendo que as terras do Nordeste se prestavam maravilhosamente ao cultivo da cana-de-açúcar, os colonizadores sacrificaram todas as outras possibilidades da terra ao exclusivo cultivo dessa planta. Aos interesses de sua monocultura intempesitiva, destruíram quase que inteiramente o revestimento vivo, vegetal e animal da região, subvertendo por completo o equilíbrio ecológico da paisagem e entervando, por todos os meios, quaisquer tentativas de cultivo de outras plantas alimentares, degradando dessa forma ao máximo os recursos alimentares da região (CASTRO, 1967, p. 44-45).

Enfim, o nosso solo de magnífica fertilidade bem como o clima regional tropical são favoráveis ao cultivo de alimentos dos mais variados para uma organização da dieta alimentar satisfatória ao ser humano: cereais, frutas, legumes e verduras. Por aqui é perfeitamente possível produzir em abundância ao ponto de dar inveja à cultura mediterrânea.

Josué de Castro expõe no primeiro parágrafo, a título de “explicações”, o contexto político nacional da época: “Este livro foi escrito entre outubro de 1962 e fevereiro de 1964. Quando a 1º de abril deste ano um movimento militar depôs o Presidente Goulart [...]” (CASTRO, 1967, p. 11). Depois continua dizendo: “O Nordeste do Brasil foi descoberto pelos portugueses no ano de 1500 e pelos norte-americanos no de 1960” (CASTRO, 1967, p. 13).

Nesse eterno retorno, haveremos de transformar o regime agrário feudal “na forma de latifúndio escravocrata, produtor de açúcar”, implantado pelos colonos portugueses, no Nordeste, e escravizados das senzalas em escravizados das favelas (CASTRO, 1967, p. 24-26).

“Apesar de você, amanhã há de ser outro dia”, disse Julinho da Adelaide (pseudônimo de Chico Buarque), com a inteligência da cultura brasileira, em 1968, driblando a censura e o autoritarismo do Governo Militar com Ato Institucional 5.

Triste trópicos! Claude Lévi-Strauss, no seu *Pensamento selvagem* já denunciava o equívoco do homem em considerar o primitivo como atrasado e reclamar o racismo como princípio de nação. Ainda hoje, o governo brasileiro desconhece o indígena como povo autóctone, aqui antes do negro e do branco, vindos em diáspora, o primeiro forçado pelo segundo, colonizador. Na atualidade, o mundo Brasil é japonês, colombiano, polonês, argentino, italiano, uruguaio... tudo junto numa única perspectiva crítica.

“Favela ou Nada”, diz o grafite.

O que não podemos é fazer de nossas terras um deserto. O que foi não somos, o que seremos o agora responde...

“Nunca entrarás duas vezes no mesmo rio”. O rio é outro. Eu sou outro. Tudo muda a cada letra que incluo aqui, imagine depois de tantas palavras, de muitos parágrafos, o texto inteiro nunca se finda. Na releitura de “Nova refutação do tempo”, de Borges, lendo-o ontem por acaso, no banheiro, deparei-me com aquele argumento que me faltava, mas não lembrava a origem. Estava abordado lá no meio desse ensaio, veio do fragmento 91 de Heráclito, citado na página 156, do volume II das *Obras completas* de Jorge Luis Borges. Em tempo, minha intuição diz que esse pensamento chegou à Grécia vindo do Oriente e sei que vi isso em outros Borges.

Plantei uma pata de vaca no lugar da castanheira decepada...

A vida é de fato um ato estético.



Jucutuquara, 29 de abr. de 2020.

Referências

BORGES, Jorge Luis. O livro. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 5-11.

BORGES, Jorge Luis. O tempo circular. Tradução de Allan Alves. **Revista Lampejo**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 279-285, 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Tradução de Carmen Cirne Lima. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. 4 v.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CASTRO, Josué de. **Sete palmos de terra e um caixão**: ensaios sobre o Nordeste, área explosiva. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

CHARDIN, Teilhard de. **O fenômeno humano**. Tradução de José Luiz Arcanjo. São Paulo: Cultrix, 1988.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

INTER HOTEL. **Praia de Bicanga**. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <http://interhoteljacaraibe.com.br/site/praiadebicanga/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LAZER SERRA-ES. **Praia de Bicanga**. 2013. 1 fotografia. Disponível em: <http://lazerserraes.blogspot.com/2013/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NORMA1948. Praia de Bicanga – Serra. 2015. 1 fotografia. *In*: TRIPADVISOR. **Praia de Bicanga – Serra**. c2022. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g2342774-d7133628-Reviews-Praia_de_Bicanga-Serra_State_of_Espirito_Santo.html. Acesso em: 21 jul. 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas**: Robert Smithson – arte, ciência e indústria. São Paulo: Educ, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac: Marca d'Água, 1996.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

QUE país é esse? Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. *In*: QUE país é esse? – 1978/1987. Intérprete: Legião Urbana. [S. l.]: EMI-Odeon, 1987. 1 LP/CD, faixa 1 (2 min 55 s).

SANTOS FILHO, Valdelino Gonçalves dos. **Avatares do desenho**: revisitando os palimpsestos gráficos. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS FILHO, Valdelino Gonçalves dos. **Palimpsestos gráficos**. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

WEIL, Pierre; D'AMBROSIO, Ubiratan; CREMA, Roberto. **Rumo à nova transdisciplinaridade**: sistemas abertos de conhecimento. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

Espécies adotadas na Cidade do México

Darío Iván Ramírez Pedraza
Mónica Elisa Contreras Godínez

A história das espécies adotadas na Cidade do México é longa e remonta aos tempos pré-hispânicos, quando o comércio levava e trazia espécies de terras distantes da Aridoamérica, América Central e América do Sul. Os habitantes das regiões centrais do México sempre tiveram um grande apreço pelas plantas e suas tradições herbácea, religiosa e culinária, explicando assim a importância que têm no cotidiano de seus habitantes. Quando nos referimos a uma seleção afetiva, apelamos para certas espécies que têm uma relação muito próxima com o habitante da Cidade do México, geralmente de usos ou costumes, como também de carinho e apreço.

Por experiência própria, quase todo mexicano tem histórias para nos contar em que as plantas foram as protagonistas: o chá que as mães e avós nos preparavam na infância para dores de estômago, resfriados e gripes, banhos curativos, sabonetes especiais para as condições do cabelo e da pele, as frutas que crescem nos parques e cumes das cidades, as frutas da estação trazidas pelas senhoras das vilas que circundam as cidades, as cabaças de abóbora e os alimentos, as histórias horríveis de misturas que tiram a vontade e tornam o homem uma entidade submissa, ou o terrível abortivo, as plantas sagradas que conduzem às jornadas espirituais pelas mãos dos xamãs. A quantidade de usos, costumes e afetos em relação às plantas no México é enorme.

Com a chegada dos espanhóis e a colonização, cresceu o número de plantas não endêmicas, introduziram-se espécies procedentes dos cantos mais remotos da terra. O comércio de especiarias, as viagens, as migrações, entre outras circunstâncias, trouxeram a flora da África, Ásia, Europa e Oceania. Do mesmo continente americano, introduzimos também um grande número de plantas do norte e do sul pelos mais diversos motivos, por exemplo, ornamentais e alimentares.

Como habitantes da Cidade do México, convivemos muito com várias espécies introduzidas, de modo que sua naturalização já está completa. Partindo de critérios não biológicos, mas sim artísticos, empíricos e aleatórios, este trabalho pretende dar conta de um pequeno relato da familiaridade com algumas delas, especificamente com as de uma praça emblemática da Cidade do México: La Ciudadela (figuras 1 e 2).

Figura 1 – Plaza de la Ciudadela: monumento a Morelos e vista da praça, com fonte de figura feminina (tinta monocromática, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

La Ciudadela é uma praça pública de longa tradição localizada no bairro central da Cidade do México. Foi fábrica de tabaco, arsenal e quartel, e as suas dimensões foram alterando-se ao longo do tempo, mas prevaleceu como um local cultural emblemático para a cidade, assim como a Biblioteca do México, uma das mais importantes do país, e o Centro de Imagem (espaço dedicado à exposição de fotografia). Como tal, a praça é palco de aulas e belas demonstrações de dança de salão, bem como de diversos eventos que promovem a coesão comunitária da região, principalmente aos sábados e domingos.

Ilustração, gráficos e familiaridade

A pesquisa sobre biodiversidade no México tem uma grande tradição de ilustradores. Desde os tempos pré-hispânicos já existiam jardins botânicos, como o fundado pelo rei Nezahualcóyotl (1402-1472)¹, com fins curativos e religiosos. Infelizmente, a conquista trouxe consigo a destruição das coleções e o assassinato dos sacerdotes que detinham o conhecimento. Um tanto se perdeu, e apenas algo se conserva até hoje em poucos códices, na pintura mural pré-hispânica e nos testemunhos de alguns padres, cronistas e conquistadores.

Muitos foram os que deram conta da diversidade da flora mexicana: padres, expedicionários, cientistas e artistas de instituições coloniais, modernas e contemporâneas. Entre eles, temos a Conabio (Comissão Nacional para o Conhecimento e Uso da Biodiversidade) e a Unam (Universidade Nacional Autónoma de México). Nós, do coletivo CoRa, autores deste texto, como artistas formados na Unam e como habitantes e vizinhos do Centro Histórico da Cidade do México, desejamos nesta ocasião contribuir para essa tradição.

Ser vizinho de uma praça implica um envolvimento com a região, e desta vez nos incumbimos de fazer um levantamento das espécies de plantas que são especialmente significativas para os membros deste grupo, Darío Ramírez e Mónica

1. Nezahualcóyotl (do náuatle, coiote faminto), *tlatoani* (soberano) de Texcoco e aliado dos mexicas, rei, poeta, estadista e humanista, ordenou no século XV a fundação do primeiro jardim botânico conhecido no mundo para fins de estudo, cultivo de plantas medicinais e para complacência e contemplação.

Contreras. Da experiência como artistas gráficos, decidimos fazer um pequeno herbário, que expõe uma seleção afetiva de espécies vegetais não endêmicas em uma praça emblemática da Cidade do México no ano de 2020, La Ciudadela.

Esse trabalho parecia, a princípio, capaz de cobrir várias praças da região central, além de cristas e avenidas, mas, após várias explorações da região central, concluímos que a tarefa era irrealista e, devido à sua dimensão, avassaladora, especialmente se esperávamos aplicar as técnicas analógicas com as quais realizamos este herbário.

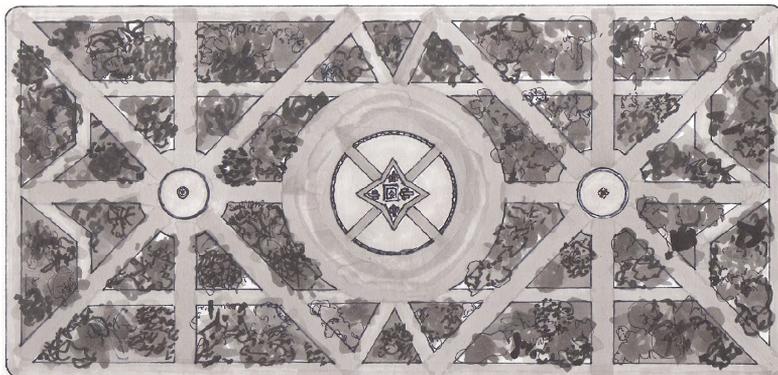
As técnicas analógicas, consideradas no século XX um grande avanço (como fotocópia, estêncil e mimeografia), foram substituídas pela meteórica corrida digital. Os artistas do CoRa há anos se dedicam a coletar, reciclar, comprar materiais e reutilizá-los, integrando-os como uma parte importante de seu trabalho de conservação da memória, e o uso dessas técnicas deram suporte a muitas das suas produções. Decidimos utilizá-las neste trabalho não só pelo fato de recuperar suas formas e seus sentidos quase nostálgicos, mas também porque La Ciudadela é um lugar que transborda esse peso do passado. Aninhada no centro da Cidade do México, a praça está suspensa em um momento indefinível. Esperamos que este herbário alcance essa sensação, um momento de contemplação e de comunidade com o passado que esse lugar preserva.

Sobre a mirada artística

Antes de seguir apresentando as imagens que produzimos, vale apontar algumas breves considerações conceituais que tornam nossa forma de ver o mundo diferente dos recursos tecnológicos de captura e reprodução de imagens disponíveis atualmente. Em outras palavras, as imagens que fizemos e apresentaremos não são exatamente representações fiéis do referente indicial embutido no fragmento específico do mundo escolhido para dar conta de nosso desafio investigativo, mas são os resultados interpretativos de cada um de nós, advindos do modo exclusivo de recepção e compreensão de cada sujeito-intérprete envolvido nessa tarefa. Ainda assim, tais imagens podem ser admitidas como decorrência da nossa “redução essencial e afetiva” que tanto valorizamos e, neste momento, propomos como referencial metodológico para esta interpretação esgarçada pela licença artístico-poética.

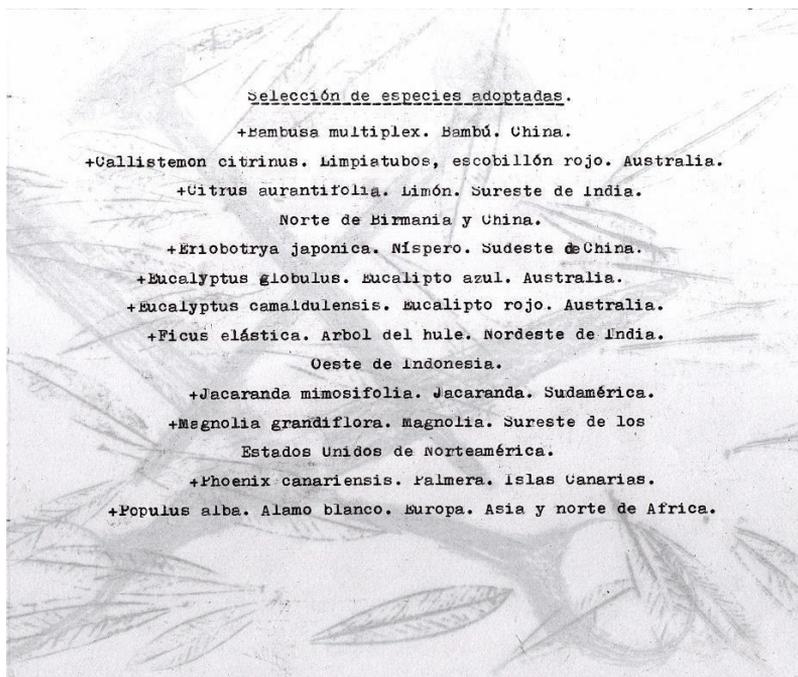
Imagens e palavras: herbário artístico

Figura 2 – Planta da Plaza de la Ciudadela, Cidade do México
(tinta monocromática, 24 x 15 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 3 – Máquina de escrever (imagem reciclada, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 4 – Bambu, *Bambusa multiplex*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 5 – Escova-de-garrafa, *Callistemon citrinus*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



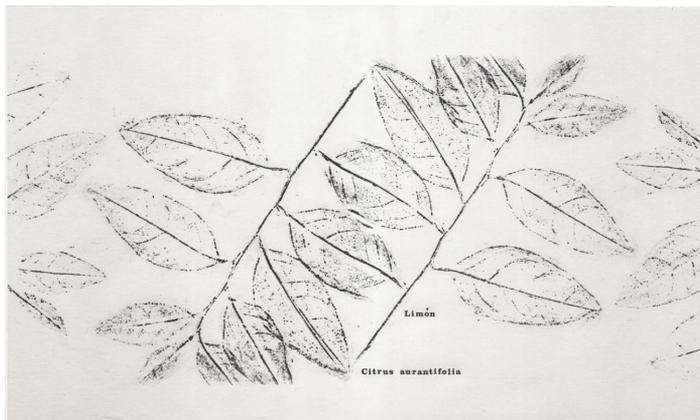
Crédito: os autores (2020).

Figura 6 – Escova-de-garrafa, *Callistemon citrinus*
(impressão mimeográfica do modelo, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 7 – Limão, *Citrus aurantifolia*
(impressão mimeográfica do modelo, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

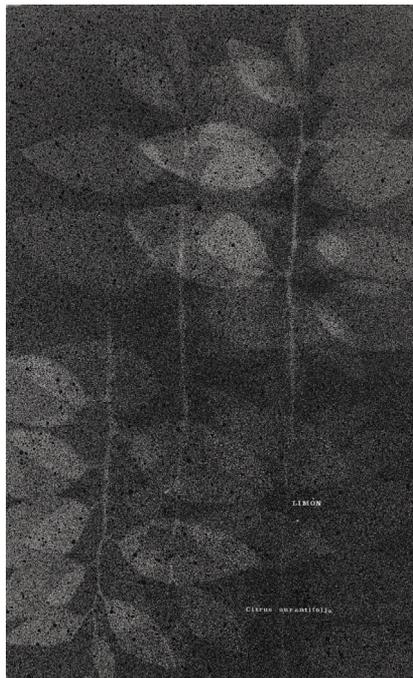
A poética do estrangeiro.

Como você não é daqui?

Citrus aurantifolia. Limão. Sudeste da Índia. Norte da Birmânia e China.

Pequeno sol do meu amanhecer,
saúde das minhas entranhas,
limão, eu te amo
com chia, paleta,
água para tirar o calor,
tempero do meu lanche,
gosto do meu caldo.
Coração mexicano,
limão você deve ter,
com suas pitadas de sabores verde e amarelo.

Figura 8 – Limão, *Citrus aurantifolia*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 9 – Nêspera, *Eriobotrya japonica*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

Eriobotrya japonica. Nêspera. Sudeste da China.

As feirantes das minhas memórias de infância as vendem no chão,
deitadas em uma toalha de mesa, galhos e tronco.
Por toda a minha cidade elas pintam de amarelo,
prêmios doces para todos que levantarem a mão,
corte e coma, novembro está chegando com as nêsperas,
para todos, pássaros, transeuntes, bassariscos² e cães.
Nêspera, eu bebo um coquetel, mescal e mandarim te acompanham.

2. Mamífero cujo nome em espanhol, *cacomixtle*, vem do náuatle *tlacomiztli*, que significa “meio gato”, o que se deve à sua aparência física. É um pequeno animal carnívoro da mesma família dos quatis (SECRETARÍA DEL MEDIO AMBIENTE, 2022).

Figura 10 – Nêspera, *Eriobotrya japonica*
(impressão mimeográfica do modelo, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 11 – Eucalipto-vermelho, *Eucalyptus camaldulensis*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

Eucalyptus globulus. Eucalipto-azul (folha longa).

Eucalyptus camaldulensis. Eucalipto-vermelho. Austrália.

Tosse e tosse, fitoterapia e chá,
Acontece que você é como todo chilango³,
herói e vilão, você higienizou pântanos insalubres,
você esterilizou as férteis terras,
tolerante e repovoador,
monstruoso e destrutivo.
Anahuac⁴ ama e repudia você.

Figura 12 – Eucalipto-azul, *Eucalyptus globulus*
(impressão mimeográfica do modelo, 18 x 24 cm)

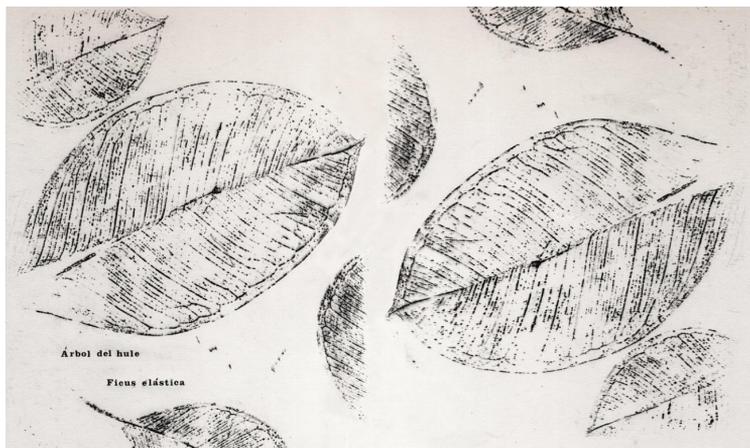


Crédito: os autores (2020).

3. Chilango é uma palavra de origem incerta e uso coloquial para se referir ao habitante da Cidade do México. Ver em: Blancas (2019).

4. Topônimo que designa o Vale do México. A palavra *Anahuac* vem do náuatle *atl**nahuac*, formada a partir de *atl* (água) e *nahuac* (cercado), ou seja, “rodeado de água”. Ver em: Anáhuac (2001-2020).

Figura 13 – Seringueira, *Ficus elastica*
(impressão mimeográfica do modelo, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

Ficus elastica. Árvore de borracha. Nordeste da Índia. Indonésia Ocidental.

Prato, apito, guarda-chuva e chapéu,
forte e lar da minha infância,
enorme e poderoso eu olho para você com sua copa cheia de elegância,
resultado de raízes reprimidas enormes e grotescas,
os adustos donos da rua eles te odeiam,
eu te admiro, resistente,
você faz caretas e se alarga rebelde,
elástico como o seu nome é,
abrigo do sem-teto,
proteção do bolero de canto.

Figura 14 – Seringueira, *Ficus elastica*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 15 – Jacarandá, *Jacaranda mimosifolia*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

Jacaranda mimosifolia. Jacarandá. América do Sul.

Jacarandá, te espero na primavera,
guarani meridional refinado,
você se tornou feminino em minha terra.
O jardineiro Matsumoto trouxe você
para povoar nossa cidade cinderela,
agora você cheira quando você se despe,
Você enche os bairros com tapetes lilás
e enche os corações de alegria
quando jacarandosa⁵ você está cheia.

Figura 16 – Jacarandá, *Jacaranda mimosifolia*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



Crédito: os autores (2020).

5. Adjetivo coloquial: desembrulhado, engraçado. Ver: Jacarandoso (2022).

Figura 17 – Árvore de magnólia, *Magnolia grandiflora*
(impressão direta do modelo, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 18 – Palmeira, *Phoenix canariensis*
(impressão mimeográfica do modelo, 24 x 18 cm)



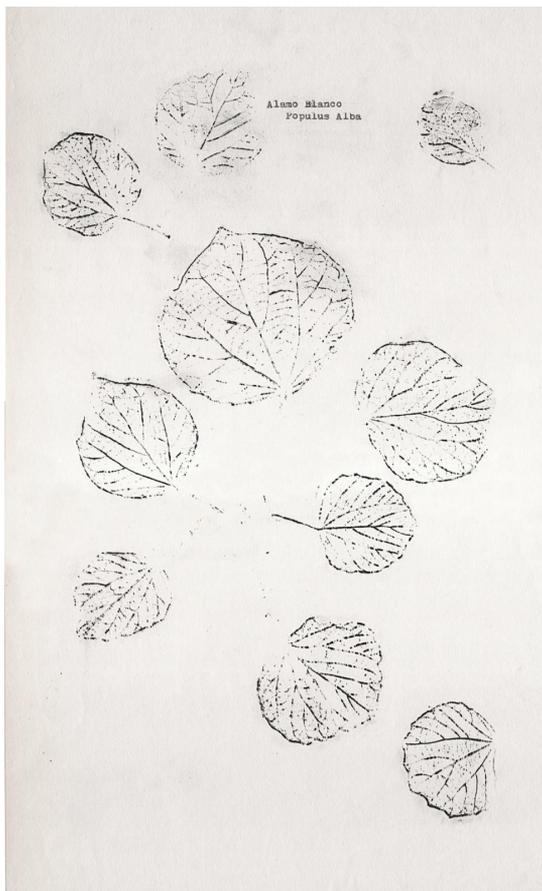
Crédito: os autores (2020).

Figura 19 – Palmeira, *Phoenix canariensis*
(máscara e *spray* direto sobre as folhas, 24 x 18 cm)



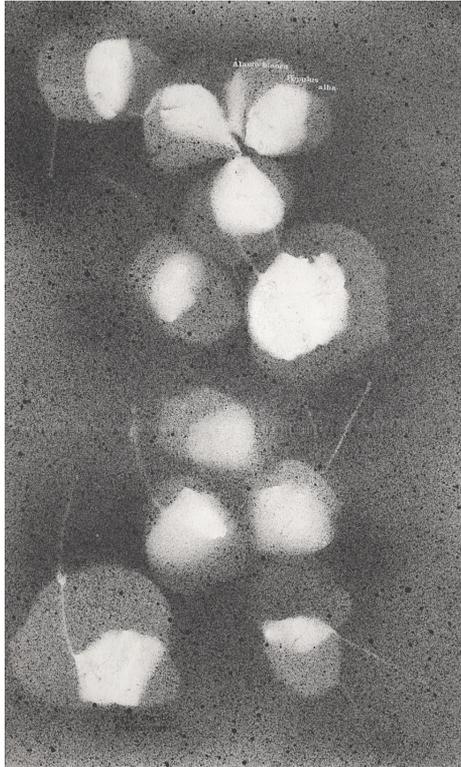
Crédito: os autores (2020).

Figura 20 – Choupo-branco, *Populus alba*
(impressão mimeográfica do modelo, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Figura 21 – Choupo-branco, *Populus alba*
(máscara e spray direto sobre as folhas, 18 x 24 cm)



Crédito: os autores (2020).

Conclusão

A flora não autóctone passou a ser naturalizada de vários modos na Cidade do México, várias das plantas aqui mencionadas foram aceitas como parte da vida coletiva dos mexicanos. Algumas delas têm protagonismo em diferentes épocas do ano, seja na floração – quando são vistas por várias populações, definem a paisagem e como valorizamos as cidades –, seja na época de colheita dos seus frutos, quando, com sua aparição, os moradores das comunidades vêm às cidades para vendê-los. Outras plantas são reconhecidas como problemáticas por algumas de suas características e, ao mesmo tempo, defendidas por muitos, uma vez que já fazem parte da paisagem, da cultura e dos costumes, como é o caso do eucalipto.

A relação com as plantas naturalizadas é extensa e muito complexa. O morador da Cidade do México decidiu adotá-las porque a mistura cultural é uma tradição. Essa é uma cidade que se formou com a imigração, tanto de dentro do território mexicano como do exterior, e é evidente que, em todos os sentidos da vida, as plantas são um desses aspectos.

Os artistas são agentes que contribuíram de maneira especial para uma visão diferenciada da vegetação no México, e a inteligência sensível dá conta do fenômeno de outros pontos de vista. A dialética entre ciência e arte é excelente para descrever a importante relação do mexicano com as plantas. Às vezes, profunda, mística e amorosa; outras vezes, sombria, fanática e temerosa.

Referências

ANÁHUAC. In: ANDERS, Valentín *et al.* **Etimologías de Chile**. 2001-2020. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?Ana.huac>. Acesso em: 16 maio 2022.

BARKER, Nicolas. **Hortus eystettensis**: the Bishop's garden and Besler's magnificent book. New York: H. N. Abrams, 1994.

BLANCAS, Emma. ¿Eres chilango? Esto dicen los diccionarios y expertos sobre la palabra. **Milenio**, Ciudad de México, 26 jun. 2019. Disponível em: <https://www.milenio.com/cultura/chilango-origen-y-significado-de-la-palabra>. Acesso em: 15 maio 2022.

FRASER, Susan M.; SELLERS, Vanessa Bezemer. **Flora illustrata**: great works from the Luesther T. Mertz library of the New York Botanical Garden. London: Yale University Press, 2014.

GALINDO-LEAL, Carlos. **Árboles comunes de la Ciudad de México**. c2022. Disponível em: <https://www.naturalista.mx/guides/341?page=1>. Acesso em: 8 jul. 2022.

GONZÁLES DURAND, Berenice. Trazos que hacen ciencia: la ilustración científica en México. **El Universal**, Ciudad de México, jan. 2020. Disponível em: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/ilustracion-cientifica/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

HUMBOLDT, Alexander von. **Ensayo sobre la geografía de las plantas**: acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1997.

JACARANDOSO. *In*: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Madrid, 2022. Disponível em: <https://dle.rae.es/jacarandoso>. Acesso em: 16 maio 2022.

JURY, David. **Book, art, object**. Berkeley: The Codex Foundation, 2008.

MARTÍNEZ, José Luis. Nezahualcóyotl “coyote hambriento (1402-1472)”. **Arqueología Mexicana**, Ciudad de México, n. 58, p. 20-27, nov./dez. 2002. Disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/nezahualcoyotl-coyote-hambriento-1402-1472>. Acesso em: 28 jan. 2022.

RIX, Martin. **The art of botanical illustration**. London: Bracken Books, 1989.

SECRETARÍA DEL MEDIO AMBIENTE (Ciudad de México). **El trasnochador de cola anillada**. Ciudad de México: Gobierno de la Ciudad de México/Cultura Ambiental, [c2022].

SPRANG, Sabine van. **L'empire de flore**: histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle. Paris: Renaissance du Livre, 1996.

VILLASEÑOR, José Luis; MAGAÑA RUEDA, Patricia. Plantas introducidas en México. **Ciencias**, Ciudad de México, n. 82, p. 38-40, abr./jun. 2006.

Quando eu cheguei aqui, era tudo mato: vestígios de uma floresta ausente em Campinas (SP)

Matheus Reis

Fundamentado nos relatos do explorador Saint-Hilaire, que passou pela região de Campinas no final do século XVIII, de pesquisadores da região e de fotografias, este texto aborda o desmatamento florestal da vegetação nativa da região dessa cidade, que atravessou o primeiro período de ocupação colonial como um importante núcleo de povoamento, dando origem à megalópole de São Paulo. Esse feito foi levado adiante por haver campos abertos que facilitaram a ocupação, de onde se originou seu nome. Também foi em Campinas, entre os séculos XIX e XX, o centro de experimentação e expansão dos cafezais. A cidade foi um povoado colonial que nasceu como epicentro da agricultura de cafezais por abrigar as famosas *terras roxas*.

Colocando em diálogo esses arquivos com pesquisas mais recentes sobre o que ainda resta dessa vegetação, busca-se refletir sobre o próprio exercício de tentar retomar, articulando esses arquivos, o que havia nessas paisagens, bem como sobre a irreversibilidade da degradação ambiental colocada em andamento pela ocupação colonial e pós-colonial nesse lugar. Carl G. Jung, em *Memórias, sonhos*,

reflexões, relaciona as recorrências de vestígios aproximadas à ideia de rizoma. Ela norteará nossa concepção de preservação estética de uma floresta ausente:

Quando se pensa no futuro e no desaparecimento infinito da vida e das culturas, não podemos nos furtar a uma impressão de total futilidade; mas nunca perdi o sentimento da perenidade da vida sob a eterna mudança. O que vemos é a floração – e ela desaparece. Mas o rizoma persiste (JUNG, 1986, p. 7).

Em 2019, estabeleci residência em frente a um dos últimos fragmentos de floresta de Campinas, chamada de Mata de Santa Genebra, hoje, sob responsabilidade de manejo partilhada entre a Fundação José Pedro de Oliveira e o Ministério do Meio Ambiente/ICMBio. No centro da Figura 1, vê-se a Mata de Santa Genebra com suas fronteiras bem definidas por paisagens de uso agrícola e de assentamentos urbanos.

Figura 1 – Mata de Santa Genebra



Fonte: Google Maps (2022).

Crédito: Imagens @2022 CNES/Airbus, Landsat/Copernicus, Maxar Technologies.

O objetivo de tal mudança com minha família foi a possibilidade de explorar esse ambiente artisticamente. No entanto, o contraste das características da vegetação nativa sobrevivente com as mudanças levadas a cabo pelo processo de colonização também merece investigação.

Enunciar essa cidade não é fazer uma referência a delimitações políticas ou econômicas pautadas pelo protagonismo humano, mas às paisagens da região enquanto expressões materiais de relações ecológicas. Severamente modificadas pela interferência cultural humana, essas paisagens preservam apenas 2,55 % de sua cobertura vegetal nativa (SANTIN, 1999). Em vista disso, o título do texto refere-se a uma expressão popular no Brasil, usada com recorrência pelos mais idosos ao falarem com jovens sobre a vegetação que conheceram antes da urbanização das paisagens. O termo “mato” é usado genericamente para discriminar uma vegetação sem serventia aos propósitos colonizadores, e a consequência da compreensão da natureza enquanto tal foi sistematicamente firmada no decorrer da colonização.

Alguns pesquisadores dedicaram-se a tentar descobrir como era essa vegetação. Este arquivo é um conjunto dos relatos do século XVIII de Saint-Hilaire, estudos de vestígios (cada um em sua respectiva época) e de aproximações com a geografia da região, composta pela depressão periférica do interior do estado de São Paulo. De modo geral, esses elementos são associados para aproximar-se de paisagens já extintas. Esse movimento de deslocar-se para o passado a partir de arquivos e índices pode criar uma possível imagem do que um dia foi esse ambiente, mas, assim como num filme de época, a imagem que se constrói está fragmentada, como se fosse uma narrativa de paisagens ficcionais, ou seja, movimentadas pela imaginação. Essas paisagens permanecem um mistério, impossível de serem vivenciadas. Desse modo, este texto tem por intenção provocar reflexões para modificar o pensamento colonial português, que persiste desde a passagem dos primeiros bandeirantes até os dias de hoje.

Possíveis imagens de arquivos e relatos

Os primeiros relatos sobre a vegetação de Campinas são do naturalista Auguste de Saint-Hilaire (1940). Parte de sua contribuição como pesquisador são seus relatos de viagem pelo interior do país. Em um deles, sobre o percurso entre o Paraguai e a Província de São Paulo, ele descreve sua passagem por Campinas, chegando de Mogi-Mirim, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Segundo o autor, entre o Rio Atibaia e Campinas, era comum viajar dentro das matas que cercavam a cidade, em trilhas, como mostra a Figura 2:

Figura 2 – Trilha dentro da Mata de Santa Genebra



Fonte: o autor.

Em algumas clareiras, podia-se encontrar as “campinas”, que originaram o nome da cidade, espécie de gramínea conhecida como barba-de-bode (Figura 3), mencionada por Saint-Hilaire como boa forragem para acampamento.

Figura 3 – Campos com barba-de-bode (*Aristida jubata*)

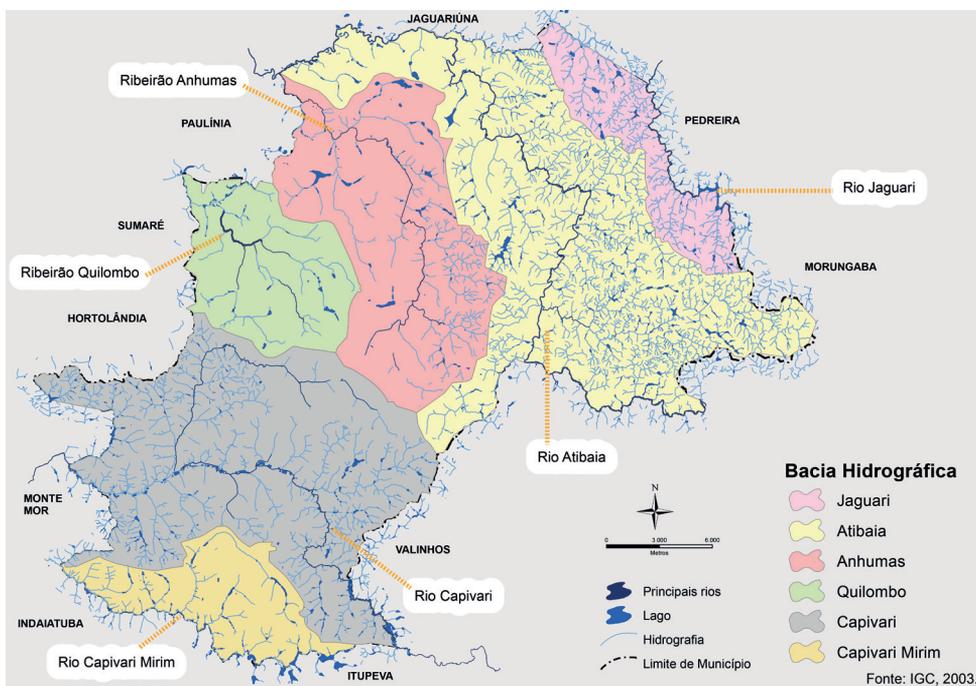


Fonte: acervo pessoal. Crédito: Bethania Azambuja.

Seus campos foram utilizados dessa mesma forma pelos bandeirantes: como um ponto de descanso no deslocamento entre onde hoje se encontra São Paulo e o Mato Grosso, ou seja, parte de uma rota de colonização do interior do país.

Além do Rio Atibaia, que hoje é utilizado funcionalmente pela cidade, ainda havia o Ribeirão das Pedras, Anhumas, Quilombo e córregos dos outros grandes rios, que proviam água potável, mas que hoje se encontram enterrados em estruturas subterrâneas urbanas, poluídos e/ou soterrados. Na Figura 4, veem-se as bacias hidrográficas, principais rios e córregos de Campinas.

Figura 4 – Mapa hidrográfico de Campinas (SP)



Fonte: Prefeitura Municipal de Campinas (2003?).

Mesmo quando Saint-Hilaire sai de Campinas passando pelo Rio Capivari, região que alguns pesquisadores classificam como cerrado, as matas ocupavam até regiões montanhosas já distantes, embora, na época, já se expandissem ações de desmatamento, como indica Auguste Saint-Hilaire (1940, p. 149): “A cidade de Campinas é cercada de matas por todos os lados”.

Além de Campinas, a estrada continua a atravessar a mata virgem que eu tinha começado a percorrer nos dias anteriores. Quase por toda a parte tinham sido cortadas as árvores, à direita e à esquerda, até certa distância, a fim de que o ar, circulando com mais facilidade, secasse mais rapidamente a terra (p. 151).

A grande floresta continua a se prolongar entre Capivari e Campinas. O terreno começou a apresentar-se um pouco montanhoso, e ia sempre se elevando mais (p. 152).

Saint-Hilaire atribui a origem da cidade à fabricação de açúcar. Aqui existe, no entanto, uma grande ironia, pois, como ele menciona em seus diários, havia recorrência de uma árvore conhecida como pau-d'álho (*Galesia integrifolia*), ainda presente no fragmento da Mata de Santa Genebra, sendo seu aroma perceptível nas trilhas; e, a poucos quilômetros de distância de onde se situa a mata hoje, uma das fazendas mais conhecidas da região, a Fazenda Pau d'Alho, foi justamente um engenho de cana-de-açúcar.

Como o explorador relata já em sua época, no entorno da cidade havia uma grande quantidade de plantações de cana cercadas por fazendas, engenhos e usinas de destilação de cachaça, de modo que a maior parte dos habitantes de Campinas era constituída por agricultores de cultivo dessa espécie. Fica claro que o assentamento do vilarejo se deu por um interesse exclusivamente colonialista, ou seja, não há indicativos de que se tinha por intenção desfrutar da qualidade de vida provinda dessas paisagens compostas por florestas e rios, mas de colonizá-las com um propósito financeiro que se dá como continuidade ao Ciclo do Ouro. Segundo o explorador francês, a tentativa de plantar cana nas terras vermelho-escuras (terra roxa, ou *rossa*)¹ teve êxito tão grande que vários agricultores se instalaram por toda região e, posteriormente, em 1838, a cidade contava com cerca de uma centena de engenhos. Esse processo colaborou com uma grande aceleração do desmatamento, pois consistiu numa prática metódica de cultivo que também favorece o esgotamento do solo.

1. Terra rossa era o nome que os imigrantes italianos davam à terra vermelha fértil da região (latossolo vermelho). Popularmente, esse termo foi adaptado para o português, ficando conhecido por “terra roxa”.

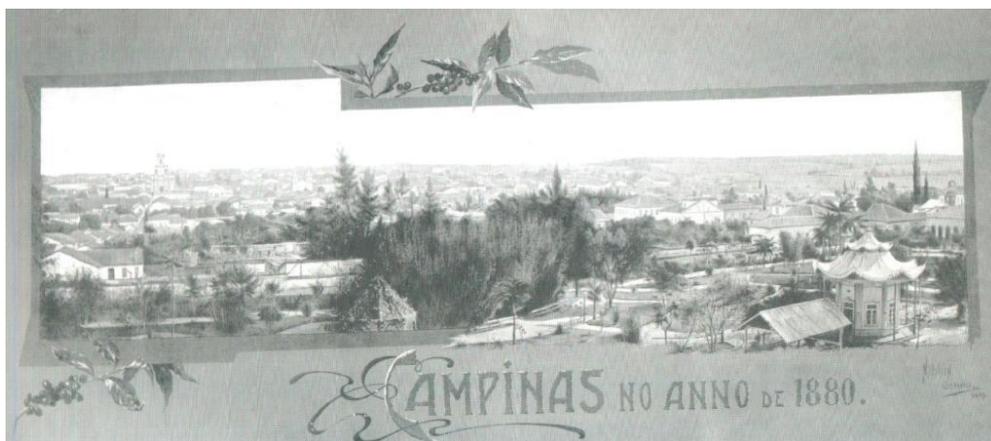
Quanto mais vermelha é a terra, mais favorável é à cultura da cana de açúcar. As plantações produzem, na região, três anos seguidos; depois de três anos, arrasa-se o canavial, para novo plantio. As boas terras, depois da derrubada das matas, produziram, 20 anos; no vigésimo ano, pareciam fatigadas, pelo que foram deixadas em repouso, por três anos; mas não se sabia ainda se essa segunda vez as mesmas renderiam, sem interrupção, um lapso de tempo tão considerável como o primeiro (SAINT-HILAIRE, 1940, p. 150).

A escala industrial do comércio oriundo do cultivo da cana-de-açúcar, que se expandia, também é ressaltada por Christofolletti e Federici, em *A terra campineira: análise do quadro natural*, como um agravante para o desmatamento da região devido à constante necessidade de lenha, retirada das matas para servir como combustível. A terra rossa de Campinas estimulou a plantação de outros cultivos e, ao fim do século XIX, teve início a grande expansão do cultivo de café, que, conseqüentemente, também agravou a degradação das florestas:

Esta lavoura não se limita às terras já conhecidas e ocupadas pela cana; sobe para as regiões mais elevadas dos terrenos cristalinos, a leste. E volta-se também para o norte do município [...] e o círculo vai se alargando: aumento das áreas agrícolas, crescimento das populações rurais e também da urbana. Tudo isso viria determinar maior consumo de madeira para os fins de construção, mobiliário e combustível. É por isso que as próprias fazendas tinham as suas serrarias, para uso próprio e exploração comercial (CHRISTOFOLETTI; FEDERICI, 1972, p. 92).

Ao final do século XIX, em 1872, a cidade recebe os trilhos da Companhia Paulista e torna-se um dos maiores entroncamentos ferroviários do estado, ao passo que, em 1887, é fundado o Instituto Agrônômico de Campinas. Ambos os fatores colaboraram com a expansão do interesse agrícola na cidade, que é acompanhada pela monocultura do café e sua comercialização em larga escala. Datam dessa época algumas fotografias da região central de Campinas nas quais ao fundo se veem apenas pastos e grandes casarões de fazendas (Figura 5), não estabelecendo relação alguma com as matas que contornavam toda a cidade, descritas há um século por Saint-Hilaire.

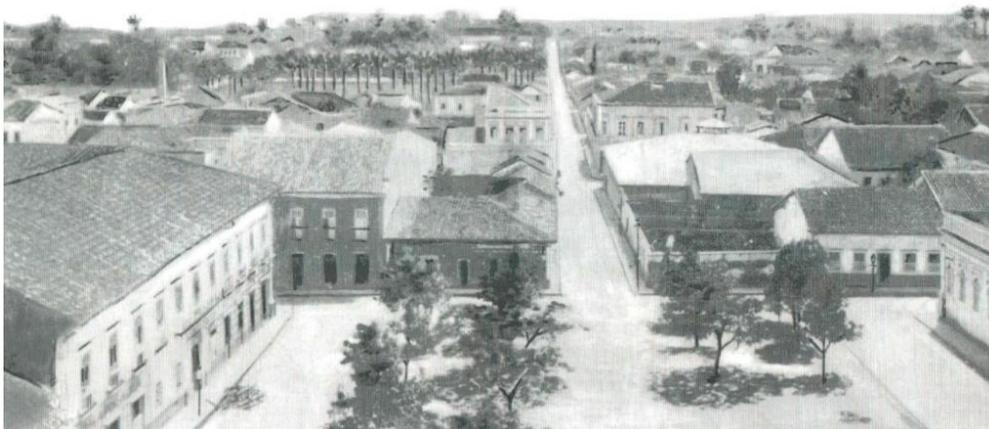
Figura 5 – Campinas (1880)



Fonte: Penteado (1880).

Observa-se em Campinas um *design* aplicado à urbanização e ao paisagismo colonial com referência à estética dos parques e jardins franceses, em que se identificam a geometrização das plantas e o uso de ciprestes, pinheiros e jasmims (Figura 6). Essa configuração indica o desejo de replicar os modelos europeus, possibilitando reconhecer a ideia dominante que justificava o desaparecimento da mata nativa.

Figura 6 – Vista da torre da Catedral (1889)



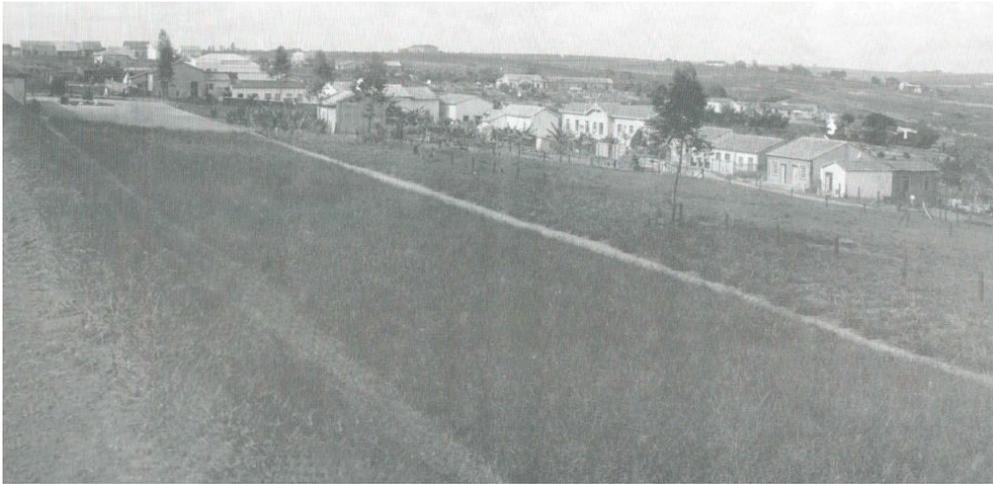
Fonte: Penteado (1889).

Na Figura 6, de 1889, é possível observar rastros do desenho urbano de Campinas; na época, havia intenção de organizá-la geometricamente em formato octogonal. Nesse sentido, Campinas seria, graças aos seus prados, um terreno próprio para receber a aplicação desse modo de urbanização. Ao fundo, é possível ver palmeiras imperiais, trazidas pelos portugueses de suas viagens às Índias. A decoração das avenidas com essas palmeiras era uma prática já corrente no desenho dos períodos colonial e pós-colonial.

Percebe-se ainda na Figura 6 que a praça, em primeiro plano fotográfico, aparece com, além dos canteiros do jardim que obedecem a um formato geométrico (uma característica da estética francesa), árvores que escapam ao senso comum dessa época, para além de ciprestes, pinheiros e outras espécies da Europa. Aqui há, possivelmente pela primeira vez, o uso de uma espécie nativa no paisagismo urbano brasileiro: sibipirunas, para decorar e sombrear a praça central. Em termos, o modelo estético que adotava as espécies europeias “civilizatórias” é abandonado em prol do uso de uma espécie nativa “selvagem”. Cabe lembrar que a sibipiruna, em certa época do ano, oferece um espetáculo grandioso e colorido. Sua floração se compõe de ramos com um amarelo intenso e em grande quantidade, cujas flores, caídas, cobrem o chão. A imagem, portanto, afeta profundamente a imaginação do espectador, pois revela o uso de espécies nacionais que só seriam completamente adotadas no modernismo brasileiro dos anos cinquenta.

A visível descaracterização das paisagens e a extinção da maior parte da vegetação original Christofolletti e Federici atribuem ao “próprio homem, com seus processos arcaicos e rudimentares de exploração da natureza”: “trabalhados incessantemente e esgotados pela sua não recuperação, tais solos acabaram por se enfraquecer” (CHRISTOFOLLETTI; FEDERICI, 1972).

Figura 7 – Vila industrial em Campinas (1910)



Fonte: Penteadó (1910).

Pode-se perceber como há um projeto colonialista de concepção antropocêntrica (REIS, 2017) no qual a natureza está à disposição como um recurso infindável para as ambições políticas e econômicas.

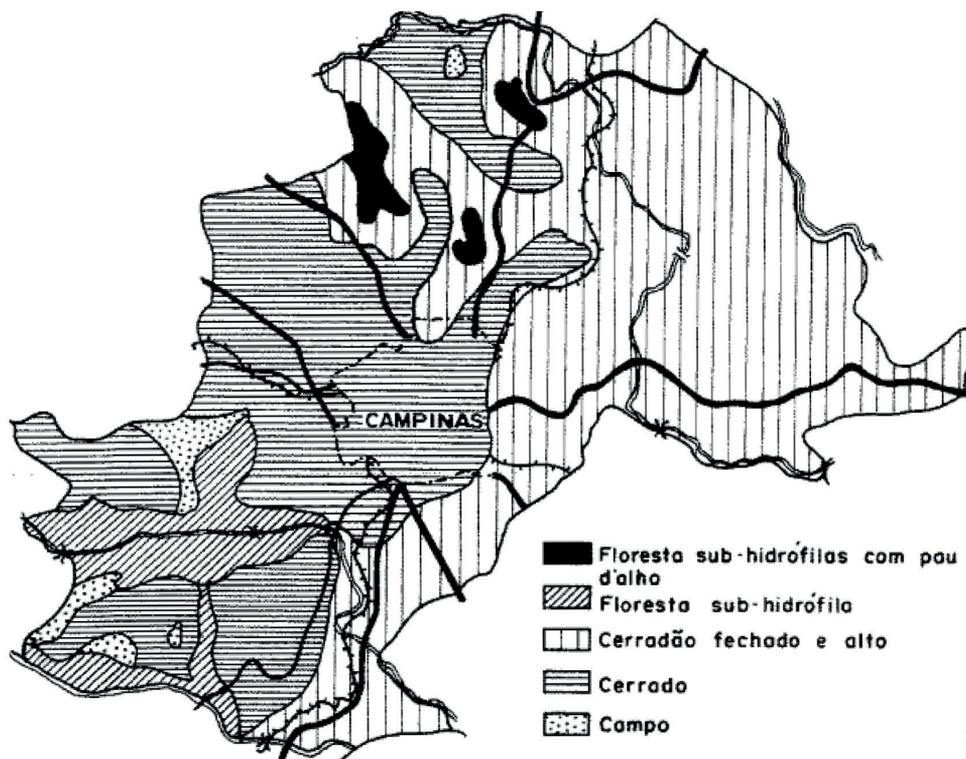
Segundo Santin (1999), alguns autores, entre os quais se incluem Christofolletti e Federici, tentaram apresentar mapas de como era a vegetação original da cidade. As informações contidas neles divergem em alguns aspectos, entretanto, em todos os estudos, constatam-se a extinção das campinas, que dão nome à cidade, e a divisão de acordo com algumas formações, como: florestas sub-hidrófilas, cerrado fechado e alto, cerrado e campo. Em sua pesquisa, a autora também menciona parte do processo de reconstrução visual das paisagens:

A recomposição da cobertura vegetal original, que mais se aproxime da fiel cobertura original, estará sendo feita através dos fragmentos testemunhas e uma sobreposição com um mapeamento de solos em escala que consiga apontar a ocorrência de manchas menores não detectadas na escala 1:100.000, para auxiliar a estimar as áreas de vegetação, onde não existem fragmentos testemunhas (SANTIN, 1999, p. 43).

Assim, a elaboração de tais mapas (figuras 8 e 9) contribui com um panorama do que poderia ter sido a vegetação original de Campinas, constituindo uma imagem

indicativa de um passado já desconhecido. Na Figura 8, vê-se o cenário da cobertura original do município de Campinas conforme a interpretação de Lecocq-Müller (1947), adaptado por Christofoletti.

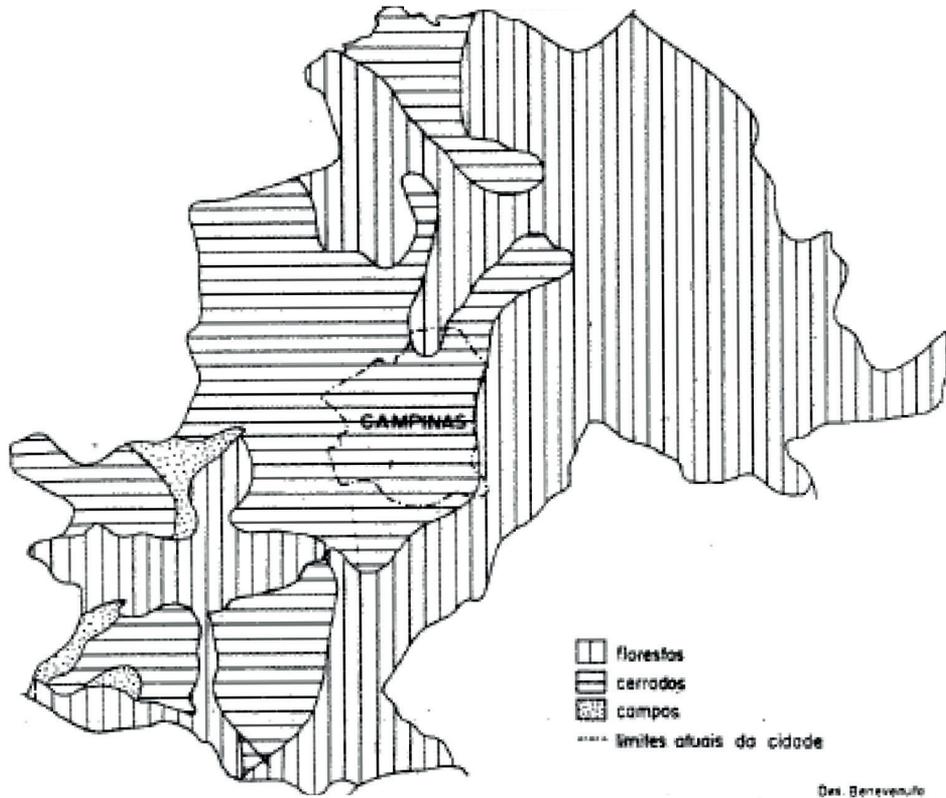
Figura 8 – Vegetação original do município de Campinas



Fonte: Lecocq-Müller (1947), adaptado por Christofoletti (1969 *apud* SANTIN, 1999).

Na Figura 9, o cenário primitivo da cobertura vegetal do município de Campinas é reconstruído de acordo com Christofoletti e Federici.

Figura 9 – Cenário primitivo da cobertura vegetal no município de Campinas



Fonte: Christofolletti e Federici (1972).

A partir desses estudos, percebe-se que uma série de processos e medidas comerciais foi capaz de degradar quase todas as matas da região em pouco mais de um século de atividade. Uma das possíveis leituras que se pode fazer, constatando o resultado desse processo, é que não houve preocupação em conservar a vegetação da região nem para o bem-estar de seus habitantes. As ações foram sempre destinadas a suprir recursos para benefício de agricultores produtores de *commodities*. Isso continua a ocorrer, pois, mesmo que atualmente pouco tenha restado dessas florestas, seus fragmentos estão ameaçados pela construção de *shoppings* e a construção em andamento de uma barragem no Rio Jaguari, com impactos diretos nas áreas de proteção ambiental da cidade. Os indícios dessa exploração predatória ficam evidenciados nas já reduzidas

paisagens rurais da cidade, com a abundância de cupinzeiros nos pastos e áreas agrícolas de Campinas, um último respiro de biodiversidade das florestas desmatadas, já que “o fato de se ter observado mais cupins no solo de *habitats* menos florestados provavelmente se deve à grande fonte de celulose das árvores e raízes mortas” (BANDEIRA, 1979, p. 479). Dessa forma, a paisagem contemporânea nos arredores de Campinas é um vestígio de uma mata já desaparecida.

Na Figura 10, veem-se os pastos repletos de cupinzeiros em uma área rural periférica da cidade de Campinas (Barão Geraldo), evidência de uma antiga mata ou floresta hoje ausente. Ao fundo, bosques de eucaliptos reflorestados, geralmente, para a extração esporádica que sacia rapidamente o apetite comercial.

Figura 10 – Cupinzeiros nos pastos de Campinas



Fonte: o autor.

O passado irreversível e o arquivo imaginário

O que parece a paisagem até aqui representada? Só é possível imaginar. A vegetação nativa na região de Campinas não pode ser restituída enquanto experiência estética vivenciada, nem pelo corpo, nem pelo historicismo, nem pelos arquivos. Os vestígios do passado partem da perspectiva dos sujeitos envolvidos pela experiência afetiva com determinado lugar. Essa perspectiva condiciona a escrita, determinando o que será preservado e o que será esquecido. Mesmo com as possíveis evidências fornecidas pelos pesquisadores, jamais se saberá o que essas paisagens foram um dia, pois o passado, bem como a degradação ambiental, é irreversível. Jamais se saberá

a sensação de uma caminhada pelas trilhas dessa floresta e de um mergulho refrescante nos córregos hoje soterrados pela cidade. Desse modo, uma noção de história pautada pelo arquivo a constituir-se enquanto verdade ou representante da memória de um povo torna-se uma representação de algo que já não mais existe, como coloca John Frow (1997, p. 221-222, tradução nossa):

É um domínio da presença: enquanto a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não é mais, a memória é um fenômeno perpétuo, um vínculo tentando nos levar a um presente eterno. [...] Já não experimentada por dentro, a memória coletiva agora existe apenas através de seus andaimes externos e sinais de direção. Já o arquivo cobre a terra com os traços vazios de uma plenitude perdida.

Além de o relato dos autores ser condicionado pela escrita e, portanto, alterado, há uma reinterpretação de quem o recebe. Ao leitor, essa representação não se comporta enquanto significado instituído, mas se enuncia enquanto um significante de possíveis múltiplas compreensões, de modo que sua recepção é caracterizada por uma reconstituição imaginária que se aproxima da ficção. Numa análise da literatura de ficção, Anatol Rosenfeld (1976) entende que, por oposição ao caráter fictício – que é uma transfiguração da realidade intencional –, o caráter ficcional da escrita representa um juízo da realidade empírica, ou seja, desenvolve a narrativa com certo rigor em relação ao vivenciado. No entanto, dentro da lógica narrativa, a realidade empírica é alterada:

A verificação do caráter ficcional de um escrito independe de critérios de valor. Trata-se de problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos. Como foi exposto antes uma das funções essenciais da oração é a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo, embora tenha nele seu fundamento ôntico (ROSENFELD, 1976, p. 8).

Assim, a narrativa imagética que permeia os arquivos é uma representação que exige esforço imaginativo e interpretativo para o deslocamento temporal e espacial. No caso da vegetação de Campinas, mesmo as evidências científicas são esparsas e,

quando não, baseiam-se dedutivamente por relatos literários. Sua representação acontece com uma colagem de dados, um conjunto de fragmentos de diversas épocas que é remontado, como propõe Sandra Pesavento:

Estas são etapas de um processo de reconstrução imaginária do que foi um dia, com pretensões de um ter sido. [...], mas se formas foram substituídas e desapareceram, como resgatar velhos espaços? Só através do cruzamento de diferentes fragmentos, como em um *puzzle*, onde peças de variadas épocas – planos, fotos, pinturas, desenhos, mapas – em composição, permitam juntar partes de forma a compor uma cena [...] pelo esforço da representação mental, uma cidade desaparecida, mas agora presente na elaboração imaginária de um contexto urbano passado (PESAVENTO, 2004, p. 1).

Verifica-se como o argumento da narrativa historicista é subjetivo, está em um nível de interpretação que encontra seus potenciais num discurso antes de tudo político. A junção de fragmentos literários para o pesquisador obter uma imagem possível do que um dia foi aquilo que não tenha vivenciado não reconstitui o que se passou, já que “o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado” (RICOEUR, 2003, p. 2).

Possíveis novos afetos

Constando que, segundo a Secretaria do Verde, Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, hoje a cidade abriga 0,12 árvores por habitante, o movimento de voltar-se ao passado ausente a partir da criação de representações contribui, com seus vestígios, não para tentar restituí-lo, mas para estimular um processo de produção de novas realidades que envolvam uma mescla de decisões éticas sobre as áreas remanescentes preservadas e para reconhecer o potencial de qualidade de vida e de biodiversidade que as paisagens podem agregar. As possíveis experimentações que partem da memória e da narrativa historicista, sendo subjetivas e interpretativas, têm potenciais de intensidade política na criação, a partir do que podem proporcionar ao ser humano enquanto vontade de poder, como indicado por Deleuze:

Faculdade de prometer, engajamento do futuro, lembrança do próprio futuro. Lembrar-se da promessa feita não é lembrar-se de que foi feita em tal momento passado, mas de que se deve mantê-la em tal momento futuro. Eis aí precisamente o objetivo seletivo da cultura: formar um homem capaz de prometer, portanto dispor do futuro, um homem livre e poderoso. Só um homem assim é ativo; ele aciona suas reações, nele tudo é ativo ou acionado (DELEUZE *apud* HUR, 2013).

Ainda que as pesquisas e arquivos não possibilitem uma imagem verossímil da vegetação nativa, o esforço dos autores citados não foi em vão. Eles permanecem como um lembrete da irreversibilidade da degradação ambiental e das consequências do pensamento colonialista. Se não é possível conhecer a experiência de viver com a vegetação que havia outrora, tampouco será possível conhecer as espécies que um dia prosperaram nas matas de Campinas. A consequência disso seria uma redução de possibilidades à experiência humana nessas paisagens. Porém, ainda que não se conheçam as especificidades, há evidências de que houve uma rica vegetação, e o movimento de imaginá-la projetada o que ainda pode ser conservado e criado nas paisagens. Santin (1999) oferece um levantamento da vegetação nativa da cidade quando registrou 453 espécies remanescentes (Tabela 1), muitas delas sob risco de extinção total.

Tabela 1 – Formações vegetais remanescentes no município de Campinas/SP

Formações vegetais remanescentes	cobertura vegetal (ha)	cobertura vegetal (%)	% da área municipal
Florestas estacionais semidecíduais (ciliares, de altitude ou montanhas, e de transição)	1.927,22	94,77	2,42
Vegetação rupestre dos lajedos rochosos	?	?	?
Florestas paludosas (matas brejosas)	40,89	2,01	0,05
Cerrado (savana)	65,49	3,22	0,08
Campo limpo ou Campinas	0	0	0
Total	2.033,6	100	2,55

Fonte: Santin (1999, p. 83).

A potência reside na circunstância de que, não sendo possível restituir essas florestas num sentido estrito, a inquietação provocada por seus resíduos, vegetações remanescentes e fragmentos (tal qual a Mata de Santa Genebra) permite imaginar o que pode ser conservado e o que pode ser criado em conjunto com essas espécies. E o que seria essa inquietação senão uma permanência estética delas resistindo em nós e em nosso desejo enquanto agentes ambientais?

Referências

BANDEIRA, Ademar Gomes. Ecologia de cupins (Insecta: Isoptera) da Amazônia Central: efeitos do desmatamento sobre as populações. **Acta Amazônica**, Manaus, v. 9, n. 3, p. 481-499, 1979.

CHRISTOFOLETTI, Antonio; FEDERICI, Hilton. **A terra campineira**: análise do quadro natural. Campinas: Ind. Gráf. Mousinho, 1972.

DUCCINI, Mariana. O passado inabordável e a necessidade de imaginação: tabu, de Miguel Gomes. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 27-36, 2016.

FROW, John. **Time and commodity culture**: essays in cultural theory and post-modernity. Oxford: Oxford University Press, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOOGLE MAPS. **Mata de Santa Genebra, Campinas (SP)**. 2022. Imagem de satélite. Disponível em: <https://www.google.es/maps/@-22.8227449,-47.1120062,7495m/data=!3m1!1e3>. Acesso em: 8 abr. 2022.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital**: revista de pensamiento e investigación social, España, v. 13, n. 2, p. 179-190, 2013.

JUNG, Carl. G. **Memórias, sonhos e reflexões**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE (Brasil). Fundação José Pedro de Oliveira. **Plano de manejo A.R.I.E: mata de Santa Genebra**. Campinas: ICMBio, 2010.

PENTEADO, Austero. **Campinas**. 1880. 1 fotografia. Acervo do Museu da Imagem e Som de Campinas.

PENTEADO, Austero. **Vila industrial em Campinas**. 1910. 1 fotografia. Acervo do Museu da Imagem e Som de Campinas.

PENTEADO, Austero. **Vista da torre da Catedral**. 1889. 1 fotografia. Acervo do Museu da Imagem e Som de Campinas.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços**: revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>. Acesso em: 28 jan. 2022.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. Mapa 4: hidrografia. *In*: PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. **Plano municipal de saneamento básico**. Campinas, 2003?. 1 mapa. Disponível em: <http://www.campinas.sp.gov.br/arquivos/meio-ambiente/plano-saneamento/mapa-04-hidrografia.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2022.

REIS, Matheus. **A natureza como contágio**. 2017. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Mídia e Arte) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2017.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. [Coimbra: Universidade de Coimbra, 2003]. Palestra realizada originalmente em inglês proferida na conferência internacional *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*, 2003, Budapeste.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-49.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem à Província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai**. Tradução de Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

SANTIN, Dionete Aparecida. **A vegetação remanescente do município de Campinas (SP)**: mapeamento, caracterização fisionômica e florística, visando a conservação. 1999. Tese (Doutorado em Biologia Vegetal) – Instituto de Biologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.



Processos errantes: laboratório de paisagismo, mapeamento e esquemas em Barrancabermeja, Colômbia

Diego Contreras Novoa

O percurso por Barrancabermeja, cidade-chave na geração da indústria do petróleo colombiano, junto com a observação dos processos e acontecimentos ocorridos em sua paisagem, permite apreender tanto as transformações pelas quais uma entidade, como o petróleo, se articula com signos, metáforas, inscrições quanto as redes que os conectam. A realização de um protolaboratório de paisagem (ao descrever a forma como a paisagem, durante a sua evolução, materializa-se em imagens, documentos, mapas, desenhos e outros) permitiu justapor práticas discursivas e geográficas com obras documentais e artísticas, ligando mapeamentos, esquemas e *site-specific* com a rede de inscrições que permeiam a cidade de Magdalena Medio. “A ciência dos objetos dá lugar à ciência dos acontecimentos, o mundo das trajetórias, ao dos processos e a história se instala na natureza e na matéria” (GALIANO, 1991, tradução nossa).

A pesquisa *Errant Processes: Laboratory of Landscape, Mapping and Coremas* em Barrancabermeja, Colômbia, tratou de práticas artísticas, arquivistas, geográficas

e documentais, que, juntas, formaram o teste piloto de um laboratório paisagístico destinado a diluir e apagar as contradições, limites e especificidades características das práticas investigativas nos campos de ação das ciências, humanidades e artes. Ela buscou articular e expandir diversos campos, como historiografia, geografia e arte, com o intuito de abordar a grande variedade de grupos, mediadores e dinâmicas relacionadas à exploração do petróleo e de sua atuação no futuro da paisagem de Barrancabermeja.

Assim, considera-se aqui a evolução de uma paisagem petrolífera uma derivação da agência de processos errantes, uma vez que estes configuram, para quem os estuda, movimentos de um campo do conhecimento para outro. Por exemplo, a rede contínua que envolve o petróleo associa vários campos do conhecimento, como astronomia, geografia, biologia e semiótica, possibilitando articular em uma investigação coletivos de “lá de baixo”, como o plâncton (comunidades de organismos microscópicos que flutuam vagando em águas doces e salgadas e influenciando a formação do óleo), com entidades “lá de cima”, como os planetas, pois compartilham a mesma raiz etimológica que vem do grego *planán* (πλανήτης), o mesmo que errar, derivar. Dessa forma, os processos que envolvem o petróleo são errantes, pois vagam em diferentes escalas e campos do conhecimento. Cabe esclarecer que chamá-los dessa forma é apenas uma conceituação, uma arbitrariedade, o que permite a apreensão dos processos e suas transformações no futuro de uma paisagem.

Reflexões sobre a paisagem petrolífera

Dois eventos cronologicamente separados, como a chegada, em 12 de outubro de 1536, de Gonzalo Jiménez de Quesada aos territórios dos povos indígenas opones e carares (VILLEGAS, 1992 *apud* RUBIANO DAZA, 2010, p. 35) e o triunfo, em 1859, de uma nova indústria construída pelo suposto coronel Edwin Drake (YERGIN, 1991, p. 27), estariam justapostos, antecedentes da geração de uma paisagem tão particular como a da cidade de Barrancabermeja.

A distância entre o contexto em que Drake inicia a corrida pelo ouro negro na América do Norte e aquele em que Quesada se aventurou pelo meio do Magdalena é reduzida pela conexão de dois elementos. O primeiro é uma quantidade abundante do que poderia ser a matéria-prima mais importante do século XX, o

petróleo. O segundo é a “linha do tempo”, que Prigogine (1917-2003) entende como o único elemento comum a todo o universo e a origem da diversidade do mundo: o futuro (GRANDES..., 2009).

Em um contexto tão heterogêneo e complexo como o da capital do petróleo na Colômbia, uma análise que abrange diversos campos, como geografia, biologia, geologia e historiografia, permite compreender os acontecimentos, os atores e as inscrições que lhe deram origem, articulados pelo conceito integrador do que se entende por paisagem (BARRERA-LOBATÓN, 2013, p. 2-9). Urge, assim, encontrar um meio adequado a este trabalho pretensioso, e é aí que surge a arte como farol metodológico, já que ela também permite apreender o mundo, apreensão que Luiz Camnitzer propõe em sua definição restrita de arte: “como não existia mercado de arte, aquela primeira obra de arte não foi consequência do desejo de fazer um objeto artístico, mas da aplicação de um método cognitivo. Era uma forma de aquisição, de organização do conhecimento” (CAMNITZER, 2007, p. 74, tradução nossa).

A descrição de uma paisagem envolve a observação da interação multiescalar de agentes, tanto em quadros gerais quanto particulares, no espaço e no futuro de um determinado lugar, mas não se limitando a estes, uma vez que eventos ecológicos, contextuais e culturais são também cruciais para a apreensão do meio. Concepções de geografia, como espaço, território, lugar, região, entre outras, são fundamentais para a análise da paisagem, desde que articuladas com dinâmicas ecológicas, contextuais, psicológicas e fenomenológicas (BARRERA-LOBATÓN; MONROY HERNÁNDEZ, 2014, p. 35-40). Assim, a paisagem, em tão ampla conceituação, é influenciada por uma variedade de agentes que, como se verá adiante, intervêm em um lugar: o Estado, seus habitantes, agentes externos, pesquisadores, academia etc.

Ao analisar uma paisagem, como a da cidade de Barrancabermeja, o pesquisador pode concentrar-se primeiro nos mediadores espaciais e materiais, uma vez que eles são os que organizam as dinâmicas e os acontecimentos que ali surgem. Dessa forma, na prática, a partir de campos de pesquisa, como geografia, geologia ou biologia e seus entendimentos, as redes de desenvolvimento da paisagem colombiana moderna podem ser tecidas.

Em junho de 2001, Alberto Calderón Zuleta, o então presidente da Companhia Colombiana de Petróleos, Ecopetrol, aponta essa questão quando se pronuncia (por ocasião dos cinquenta anos da empresa) na edição especial da revista *Carta Petrolera*:

no Cretáceo e em seus mares empesteados está, no fundo, onde se encontra a origem das histórias dos inúmeros viajantes que vieram como que da terra, na Mesopotâmia ou em Magdalena Medio, brotava um líquido ao qual atribuíam, entre outras, propriedades curativas, e, poder-se-ia dizer que esse mar é também, de maneira indireta, o responsável por hoje estarmos falando da Empresa Colombiana de Petróleos (ZULETA, 2001).

A sedimentação lacustre e marinha por milhões de anos de plânctons e matéria orgânica, seu cozimento nas profundezas da terra em um ambiente sem oxigênio e sua captura no que é chamado de “armadilha de óleo”¹ acarretam, após sua ascensão à superfície da terra, dinâmicas humanas que são agenciadas por esse contexto geológico particular.

A articulação das dinâmicas humanas que emergem dos processos geológicos relacionados ao petróleo são errantes, permitem que a arte e a geografia turvem as dicotomias do pensamento ocidental e abordem uma entidade em sua evolução no tempo e na paisagem. Para dar um exemplo: as práticas fúnebres no zoroastrismo – religião da Ásia Central que segue os ensinamentos do profeta iraniano Zoroastro, cujos adeptos professam misticismos de adoração ao fogo e à terra – foram influenciadas pelas extensas nascentes de óleo de pedra, que causavam incêndios espontâneos, conhecidos no Azerbaijão como fogos eternos de Baku (Yanar Dag). Esses misticismos mediaram práticas religiosas que resultaram na construção de estruturas denominadas “torres do silêncio”, dispositivos putrefativos em que se dispunham os mortos. Sendo o fogo e a terra sagrados e os cadáveres impuros, práticas como sepultamento ou cremação eram consideradas profanas (MODI, 2003).

Não se pode ignorar que a voz do historiador nas referências historiográficas aos hidrocarbonetos é mais do que uma voz objetiva, é uma forma particular de literatura e mesmo de ficção. No caso do território colombiano, muitas referências ao petróleo parecem obscuras e contraditórias. A esse respeito, Aprile-Gnisset menciona em seu ensaio *Génesis de Barrancabermeja* que “os historiadores se baseiam em

1. Os hidrocarbonetos são absorvidos por rochas permeáveis, como arenitos, calcários trincados e dolomitos, e, por estarem envolvidos por um tampão impermeável de sais ou argila, ficam presos, o que facilita sua exploração.

uma suposta frase de Fernández de Oviedo e em alguns versos tardios de Castellanos, sem maiores precisões” (APRILE-GNISET, 1997, p. 7, tradução nossa). Vários desses supostos relatos dos companheiros de viagem de Jiménez de Quesada foram feitos a Fernández de Oviedo, em 1541 (cinco anos após a incursão de Jiménez no Magdalena), e afirmam que:

Um dia depois da Vila de Tora há uma fonte de betume que é um poço e que ferve e escorre do solo, e está entrando na montanha, ao pé da serra, e é uma grande quantidade e um licor espesso. E os índios trazem para suas casas e se lambuzam desse betume porque o consideram bom para tirar o cansaço e fortalecer as pernas (FERNÁNDEZ DE OVIEDO *apud* AMOROCHO CORTÉS; OLIVEROS VILLAMIZAR, 2000, p. 119, tradução nossa).

E também:

Embrenhando-se naquelas selvas inóspitas e perigosas, os expedicionários, liderados por Jiménez de Quesada, chegaram a um lugar que chamaram de “Infantas”, em homenagem às princesas reais da Espanha, e no qual encontraram fontes ferventes de um líquido betuminoso e inflamável, que era usado pelos aguerri-dos indígenas da região para friccionar e esfregar a pele, para fortalecer músculos e se protegerem contra pragas (FERNÁNDEZ OVIEDO *apud* DAZA RUBIANO, 2010, p. 35, tradução nossa).

A veracidade dessas histórias é irrelevante no sentido de que o objeto de análise agora são os processos que têm agência e atuam em uma paisagem mediante suas articulações e suas inscrições. Tal agenciamento também é mediado por políticas de fabricação de imaginários por parte do Estado ou das diferentes entidades que integram em um território. Assim, nomear o antigo poço de petróleo e o poço atual em Barrancabermeja de Las Infantas obedece a dinâmicas que surgem ligadas ao contexto de quem os batiza. Muitas das referências a este nome o relacionam, embora não haja fonte confiável para tal informação, diretamente às infantas da Espanha, das quais há um grande número de pinturas e obras de arte, como a famosa pintura de Diego Velázquez (1599-1660), *As meninas*, de 1656, que Michel Foucault, por sua vez,

analisou na introdução de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Como escreve Margarita Serje (2011, p. 56, tradução nossa):

o processo de identificação de um contexto envolve a justaposição de dois grupos de eventos ou fenômenos: o evento focal e o campo de ação no qual ele ocorre. Essa justaposição se forma por meio das *conexões* (e, é claro, das desconexões) que se estabelecem entre os dois. É talvez aqui que a etimologia da palavra contexto se torna mais significativa, que deriva de uma metáfora da arte têxtil no verbo latino *contextere*: atar, tecer, juntar os fios de uma urdidura e de uma trama.

Em qualquer caso, a ocupação do território de Barrancabermeja teve como agente cardeal a existência do petróleo bruto e caracterizou-se pela implementação de ferramentas e estratégias de controle e dominação para a posse e exploração da paisagem. Durante a colônia, isso se tornou visível com o confronto prolongado entre as hostes colonizadoras e os habitantes do território: indígenas opones, carares e agataes-arayaes (posteriormente denominada etnia yareguíes); além do fato de que, com exceção da formação espacial pré-hispânica, as formações espaciais subsequentes seriam dadas por um planejamento exógeno, imposto a partir de um centro de poder internacional e determinado por agressões políticas, econômicas, militares e culturais (APRILE-GNISET, 1992). Com a necessidade de dominar o Magdalena, único caminho para o sul, foram empreendidas estratégias militares e religiosas que levaram ao extermínio quase total dos indígenas que resistiam, moldando a localização da cidade. Pois bem, mesmo que tenha sido o colonizador quem fundou as cidades, foi o indígena quem decidiu, com sua resistência, a localização definitiva delas. Nas palavras de Aprile-Gnisset (1992, p. 748, tradução nossa): “os primeiros centros não estavam onde os agressores queriam, mas onde os atacados os toleravam”.

Outra das estratégias que influenciaram o Magdalena Medio e sua paisagem durante a colônia foi a elaboração, em 1601 – pela campanha de Luis Henríquez –, de um mapa mostrando os principais assentamentos humanos e locais de resistência indígena (Figura 1).

Figura 1 – Mapa do Rio Grande de la Magdalena, da foz ao ponto mais alto da cidade de Mariquita, desenhado na Audiência de Santa Fé, Luis Enríquez em 1601 (Archivo de Indias – Sevilla)



Fonte: Acevedo Latorre (1989, p. 68-69).

Esse mapa, como diz Luis Restrepo (*apud* RODRÍGUEZ, 1999, p. 201, tradução nossa):

é, deste modo, um instrumento de contenção. Localizar esses grupos no mapa faz parte do processo de colonização. O mapa funciona como um panóptico, um olhar que zela e controla um território. A colonização física (militar) é precedida pela colonização cartográfica, que já inscreveu o território disputado dentro do regime colonial... O mapa do ouvidor Luis Henríquez, por exemplo, serve para autorizar a “pacificação” dos Carares. A resistência é lida como violência ilegítima: são “ladrões” (RESTREPO *apud* VELÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 2013, tradução nossa).

Assim, em 1810, foi concluído o processo de extermínio da resistência indígena e iniciou-se a “redução, civilização e catequização” dos que permaneceram, processo

que culmina, entre 1866 e 1918, com a abertura de estradas para importação e exportação, a entrada de visitantes estrangeiros, a criação da ferrovia da Província de Soto ao Rio Magdalena, a criação de empresas agrícolas e o comércio com Opón.

Outra estratégia usada para diminuir o povo indígena, localizado em uma extensa área de selva do Magdalena Medio e dividido em clãs independentes (arayas, chiracotas, tolomeus, guamacas, opones e carares), foi se apropriar de sua paisagem por meio da despersonalização e da destruição dos direitos destes sobre suas terras. Mudar a forma como esses territórios eram representados ou nomeados, chamando um espaço de “deserto” ou “terra de ninguém”, invisibiliza as pessoas que o habitam. Essa forma de inscrever paisagens periféricas facilita sua exploração sem o inconveniente de reivindicar direitos sobre elas, uma vez que aqueles que as habitam as denominam por “terras de ninguém”, ou seja, não são mais de indígenas, mas de bandidos ou criminosos.

Aprile-Gniset compila exemplos antigos e variados dessa forma de proceder no contexto de Barrancabermeja. Em 1789, o vice-rei Gil Lemos recebeu um relatório no qual se menciona a dúvida se os yareguíes realmente habitavam as montanhas de Opón e o fato de as pessoas terem começado a falar sobre “bandidos, criminosos e vagabundos”. Nesse mesmo ano, num relatório assinado por Francisco Silvestre, fala-se de como os supostos yareguíes eram, na verdade, “bandidos de várias castas e cores”, os quais, com “duas ou três populações escoltadas, e que saibam manejar armas de fogo, nas margens do Magdalena, se reduziriam e corrigiriam mais rapidamente e melhor” (SILVESTRE, 2006, p. 68, tradução nossa). Já em 1796, o vice-rei Espeleta falava de como alguns indígenas e foras da lei gentis atacavam as canoas de trânsito “causando mais medo do que mal” e de como eles seriam reduzidos com a instalação de cais, armazéns e cidades ribeirinhas. Mesmo a Comissão Corográfica de 1851, em seu relato da conformação do cinturão ocidental de Santander, relata o desaparecimento (discursivo ou concreto) das populações do lugar: “planícies finalmente extensas que desembocam na margem direita do Magdalena, mas ainda desertas e obscurecidas por selvas emaranhadas”; “planícies, selvas virgens e pântanos que permanecem na solidão da criação primitiva” (APRILE-GNISET, 1999, p. 8 e 10, tradução nossa).

Essas estratégias determinaram precisamente um método particular em que os indígenas da região passaram a ser vistos como “seres carentes, manipuláveis e

incapazes de exercer a cidadania; e sua comunidade, dispersa, sem tecido social, periférica: produto em última instância da ilegalidade e da anormalidade em que vivem” (SERJE, 2011, p. 47, tradução nossa).

Anos depois da Guerra dos Mil Dias, após os rumores da corrida do petróleo na América do Norte iniciada tempos atrás, 1856, em Titusville, Pensilvânia, por Edwin Drake, Benjamin Silliman, George Bissell e James Townsend, o Estado colombiano fez intervenções nos artigos 3 e 4 da Lei 30 de 1903, que permitiam que as reservas de petróleo bruto, bem como as de carvão e outros materiais energéticos encontrados em terrenos baldios, pertencessem à Nação: as disposições de propriedade do subsolo seriam agora aplicadas ao petróleo. Além disso, a concessão só foi possível com a aprovação do Congresso (RUBIANO DAZA, 2010, p. 28).

O presidente Rafael Reyes, procurando tirar proveito da situação, homologou o Decreto 34 em 1905, pelo qual foram conferidos ao Executivo privilégios na construção de canais, exploração do leito e pedreiras, jazidas de asfalto e óleos minerais. Esse decreto foi ratificado com a Lei 6 do mesmo ano, permitindo assim que as concessões fossem feitas sem a necessidade de aprovação do Congresso. Roberto de Mares, afilhado de Rafael Reyes, aproveitando as explorações do Coronel José Joaquín Bohórquez no território de Magdalena Medio, fez um pedido de concessão ao sogro em 1905. Junto com uma carta da Casa Pineda, Vargas y Compañía de Barranquilla, Mares solicitou concessões de exploração e extração nos territórios do Cira e do Cira-Infantas, localizados ao sul de Barrancabermeja. Assim começou uma longa cadeia de contratações, irregularidades, subornos, adiamentos, cessões e transferências que fizeram da “Concessão Mares” uma das mais corruptas da história da Colômbia. Essa concessão só terminou quando a Ecopetrol, em 25 de agosto de 1951, assumiu os ativos revertidos da Tropical Oil Company (última empresa credora da concessão pertencente ao monopólio Rockefeller), atividade iniciada em 1921 (TAPIAS COTE, 1989).

Somente no início do século XX é que, na Colômbia, os mediadores alternativos ao Estado e aos que exercem o poder passaram a influenciar de forma significativa a paisagem petrolífera. Uma figura importante aparece: a opinião pública. Como afirma Germán Colmenares na introdução à obra gráfica de Ricardo Rendón (1894-1931): “A opinião pública tipifica o aparecimento e a forma peculiar de organização de uma mentalidade coletiva” (COLMENARES, 1984, p. 6, tradução nossa). Atento

à opinião pública e contemporâneo aos tempos das primeiras concessões na Colômbia, o cartunista de Antioquia Ricardo Rendón fez uma forte crítica às diferentes instituições do Estado e aos atores, nacionais e estrangeiros, que a elas se relacionavam. Seus desenhos e caricaturas inscrevem, com marcante uso do humor, a posição de alguns colombianos sobre a forma como os recursos do Estado foram disponibilizados e como os direitos das pessoas foram espezinhados.

Num contexto em que a distribuição e o tipo de informação eram restringidos pelo Estado, e em que existia uma espécie de monopólio da imagem, o *cartoon* político surge como um meio através do qual, ainda que a partir de um centro, são registradas as demandas e as carências dos habitantes da periferia. Onde a linguagem literal não é permitida, a metáfora aparece como uma forma codificada de discurso político, no entanto não se pode esquecer que a metáfora também permite a supremacia do corpo político sobre os membros individuais, pois é por meio dela que certos tipos de imaginários são criados na população para facilitar seu controle e docilidade. “As metáforas também votam”, menciona José González García (1998, p. 11) para exemplificar as formas como as metáforas operam no uso do poder.

Ricardo Rendón fez um grande número de charges que questionaram o papel das instituições, do Estado e até da opinião pública nesses períodos. Destacam-se aquelas que criticam, através do humor, o modo como os territórios foram manipulados pelo Estado e as concessões em que o contexto traçado inscreve a paisagem construída pelo próprio Estado:

as caricaturas de Ricardo Rendón poderiam servir como um ponto de partida para avaliar as coincidências de dois lados opostos da opinião pública. Uma, a da oposição oficial ou admitida aos governos conservadores e a outra, a de uma imprensa popular – efêmera, perseguida e renovada – que expressava cisões mais profundas na sociedade colombiana (GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 7, tradução nossa).

Observa-se então como a caricatura e a metáfora também são ferramentas para articulação e inscrição do futuro da paisagem. Quando se presta atenção a muitas das charges feitas em torno de contextos políticos relacionados ao petroleiro, vê-se que elas fazem uso recorrente de recursos geográficos ou paisagísticos: caricaturas como “Rei do mundo”, de Charles Jay Taylor (1855-1929), que retrata Rockefeller segurando

uma lâmpada de querosene em uma das mãos e um globo na outra; o famoso desenho animado “Next!”, de Udo Keppler (1872-1956), em que a Standard Oil Company aparece como um polvo gigante que devora a paisagem; ou ainda o desenho de Ricardo Rendón do Tio Sam carregando um esboço do mapa da Colômbia como se fosse sua pilhagem. Na charge seguinte de Rendón, observa-se o sorriso pitoresco do Coronel Jenkins (Figura 2).

Figura 2 – Charge de Ricardo Rendón



Fonte: Rendón Bravo (1921).

Enquanto isso, o Estado, por meio de leis, mapas e seus porta-vozes, ou seja, por meio de toda a rede de dispositivos de inscrição e dominação, produz uma “moldura” ou “palco” na paisagem que lhe permite agir à vontade. Nesses casos, a própria linguagem é utilizada como estratégia de controle, como panóptico e como arma de legitimação: “a delimitação, descrição e articulação de um contexto é então

dada a partir da ‘autoridade do olhar’ de quem propõe. E da lógica de ordem com que é formulado” (SERJE, 2011, p. 61, tradução nossa).

São também, como menciona Margarita Serje, os letrados-iluminados (criadores da literatura e do conhecimento social, burocratas cultos) que tornaram possível que os interesses da Coroa, da economia metropolitana ou do “Império” fossem legítimos. Por serem “os acadêmicos” que ocupam cargos públicos e, por sua vez, participam da produção intelectual, eles também consolidaram um modelo de conhecimento em que os estudos regionais “definem, descrevem e articulam a forma como o contexto para a ação do Estado é analisado” (SERJE, 2011, p. 70, tradução nossa). O contexto é então fabricado para seu uso, e os habitantes locais são apenas peças que, como em uma mesa de estratégia militar, podem ser movidas, derrubadas e até mesmo extraídas. Assim, um conhecimento como o cartográfico é entendido como representação, entretanto não se trata mais da exatidão do que é representado, mas da própria representação: a descrição é feita para que seu autor mostre não o que realmente acontece em um contexto, mas sim o seu próprio olhar. É aí que reside o seu poder (SERJE, 2011, p. 59).

Os contextos – como os mapas ou como qualquer outra imagem construída historicamente – apresentam, como assinala W. J. T. Mitchell, “uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, atrás da qual se esconde um mecanismo de representação arbitrário, distorcido e obscuro, um processo de mistificação ideológica”. [...] a uniformidade necessária [é criada] para tornar a realidade “legível” e poder, assim, manipulá-la (SERJE, 2011, p. 60-61).

Surgem então as condições para inscrever e dominar a paisagem, mostrando-a de forma sistemática e abstrata. Esses problemas já foram tratados por Foucault em *As palavras e as coisas*, em que as diferentes formações epistemológicas da história ocidental consolidaram sistemas de classificação baseados em categorias visuais e linguísticas. Assim, uma superfície plana “emoldura” e permite ao pensamento impor uma ordem aos seres na qual “o real é uma estrutura espacial abstrata e ordenada, cuja ordem pode ser revelada e representada a partir de leis e modelos gerais, como elementos constitutivos da nova ciência espacial” (DELGADO MAHECHA, 2003, p. 42, tradução nossa).

Estratégias e trabalho de campo: imagem da paisagem em Barrancabermeja

Tendo em conta a dinâmica que criaram na paisagem da cidade de Barrancabermeja, cabe agora refletir sobre as formas como as imagens são também agentes da sua evolução. Pois bem, como referido ao abordar o mapa de Luis Henríquez ou os desenhos de Rendón, as metáforas e as imagens da paisagem são ferramentas da opinião pública ou do poder que afetam a própria paisagem, transformando-a.

O pesquisador, por sua vez, a partir das práticas artísticas, encontra um lugar estratégico para a apreensão da paisagem petrolífera, uma vez que, ao fazer um arquivo das imagens e dos atores daquele contexto, tece uma rede que produz e reproduz imagens, ocupando um lugar privilegiado de descrição, inscrição e articulação desses panópticos da paisagem.

Nesse sentido, é importante apontar para um campo da arte ampliado, em que a própria figura do artista, moderna e limitada, se dilui ao se concentrar na produção ou na realização de práticas hoje ditas artísticas. Na redefinição das práticas artísticas do século XXI, José Luis Brea, em conjunto com o coletivo Societé Anonyme, expõe um manifesto que confere a essas produções um amplo estatuto:

Não somos artistas, nem, é claro, “críticos”. Somos produtores, pessoas que produzem. Também não somos autores, pensamos que qualquer ideia de autoria foi esmagada pela lógica da circulação de ideias nas sociedades contemporâneas. Mesmo quando nos descrevemos como produtores, sentimos a necessidade de fazer uma observação: somos produtores, sim, mas também somos produtos (BREA, 2008, p. 187, tradução nossa).

Esses produtores e seus produtos seriam os agentes de um contexto em que organizam o surgimento de eventos específicos no circuito no qual se articulam, eventos que podem ser estéticos, subjetivos, privados, anestésicos, públicos, individuais, participativos etc. Precisamente, a concepção de que entidades como o petróleo têm uma agência, chave na abordagem deste estudo, permite que escritores como Bruno Latour chamem de agentes, e não apenas de atores, participantes de um evento (LATOUR, 2008, p. 95).

O óleo extraído de uma das máquinas (bombas de extração ou haste) abandonadas de Barrancabermeja, no poço CBE-652 (Figura 3), e a cera de gravura dura

foram os materiais propícios para a realização do arquivo, transformando matéria em imagem para apreender o desenho como acontecimento.

Figura 3 – Poço CBE-652. Município de Yondó, Santander, Colômbia

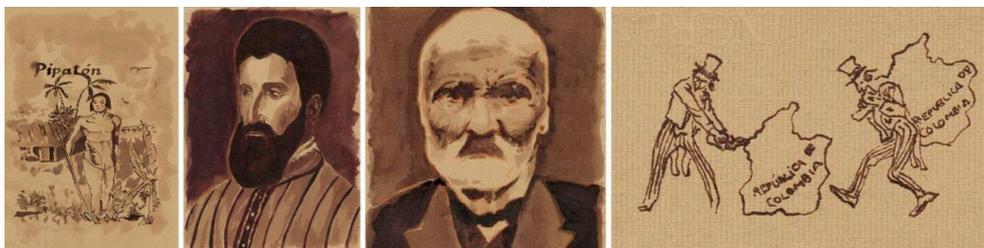


Fonte: o autor (2014).

Esse evento coloca o participante de sua produção em um centro de cálculo, num espaço que articula a periferia e o centro, um lugar onde a matéria-prima surge como entidade convertida em signo e em matéria: na inscrição (LATOUR, 2001).

Trata-se, então, de questionar a correspondência entre matéria e imagem ao (re)produzir e (re)apresentar as formas que compõem a paisagem com a matéria da própria paisagem, o que permitiu a realização do que foi denominado Arquivo Visual Barrancabermeja (Figura 4).

Figura 4 – Ilustrações em água-forte, água-tinta e cera bruta do poço CBE-652 sobre papel



Fonte: Barrancabermeja Visual Archive Series, 2014.

Seguindo essas estratégias, é possível articular o contexto tanto imagético quanto material, permitindo-lhe manifestar sua natureza proposicional, entendendo, como já enfatizou Octavio Paz (1989, p. 34), que técnica é natureza na modernidade.

Daí a necessidade de usar a cera de gravura nos desenhos: uma tarefa, como a gravura, revela os processos pelos quais uma determinada matéria-prima passou para se tornar imagem e se espalhar. Por meio de práticas que, em sua evolução, preservam o sentido envolvente da obra, é possível observar em suas realizações o que a técnica esconde e revela na arte. Assim, técnicas como a gravura e a cerâmica permitem apontar as relações e articulações pelas quais moldam a paisagem e a forma como ela é pensada, apresentada e inscrita².

Laboratório de paisagem: estratégias geográficas, artísticas e documentais

Para observar e descrever a forma como a exploração do petróleo influenciou a imagem paisagística para os habitantes de Barrancabermeja, foi realizado um trabalho de campo aplicando entrevistas semelhantes às que o urbanista Kevin Lynch fez para seu livro *A imagem da cidade*, que consistiam em perguntas simples aos moradores sobre os caminhos que percorriam diariamente em sua cidade, o tempo que passavam neles, as sensações que ali vivenciavam e se sentiam-se inseguros ou deslocados em algum lugar³. Além disso, foi adicionada uma pergunta sobre se o significado do nome Bar-

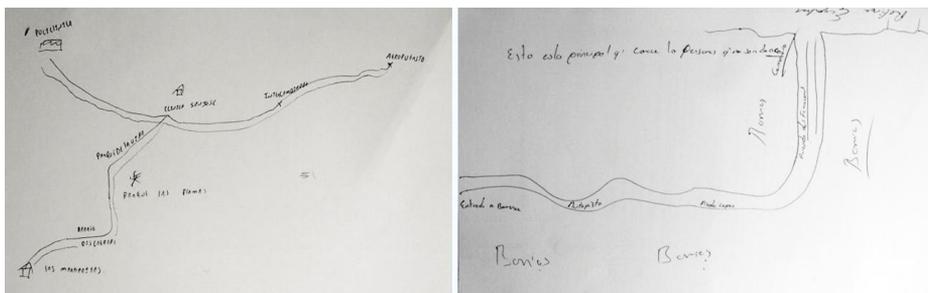
2. Embora o conflito armado na Colômbia e seus atores (soldados, guerrilheiros, políticos, empresários e paramilitares) também tenham influenciado o contexto de Barrancabermeja, a configuração da paisagem e sua imagem, decidiu-se ignorar este assunto na presente investigação na medida em que o interesse está direcionado para a relação entre uma matéria, no caso, o óleo, e a rede de inscrições que o articula com a paisagem. Para uma análise aprofundada deste problema, ver Ramírez e Osorio Vieira (2006).

3. Lynch foi um planejador urbano e sociólogo americano. Em seu livro *A imagem da cidade*, ele propõe uma metodologia prática para entender as dinâmicas que operam na imagem que os habitantes têm de sua cidade. Essa metodologia tem como atividades roteiros do território em conjunto com a observação dos caminhos, nós, setores, limites e pontos de referência durante a realização de entrevistas com habitantes. Essas entrevistas incluem a solicitação ao entrevistado de desenhar um mapa do seu território. Após a implantação de sua metodologia nas grandes cidades dos

rancabermeja era conhecido. Foi também solicitado o esboço de um mapa do percurso que normalmente era feito. Observou-se alguma resistência por parte dos entrevistados, algo já esperado em um contexto no qual agentes do Estado, paramilitares e guerrilheiros têm causado tantos danos à população. Essa situação dificultou a aplicação da metodologia de Lynch, que exigia abertura e grande disponibilidade de tempo por parte dos locais. Aparentemente as populações viram o visitante como um possível novo agressor ou, dada a complexidade do conflito, temeram que um ato como o de dar informações de qualquer natureza fosse considerado suspeito por muitos atores.

Como nenhum morador quis participar, as entrevistas foram realizadas com vários trabalhadores da Ecopetrol, permitindo observar semelhanças em suas imagens da cidade: nos mapas, o eixo principal traçado inscreve o caminho percorrido de carro do trabalho às suas casas (Figura 5).

Figura 5 – Mapas feitos por trabalhadores da Ecopetrol, Barrancabermeja, Colômbia



Fonte: acervo pessoal.

Ao observar os mapas, parece que a cidade consiste apenas em estradas; os entrevistados não desenharam bairros, parques, prédios do governo ou locais de interesse. A referência a esses locais limitou-se a palavras inscritas nos grandes espaços em branco onde deveria estar o resto da cidade. O trajeto diário era seguro para a maioria, já que estavam de carro. Muitos desenharam um esboço do mapa de Santander, em vez de Barrancabermeja.

Estados Unidos, percebeu-se que, quanto menos acessíveis, tanto mental quanto fisicamente, as cidades, maior o grau de “alienação urbana” de seus habitantes (RINCON, 1996).

A partir disso, infere-se que parte da comunidade se recusa a opinar ou pensar sobre sua paisagem e internalizá-la, pois refletir ou discutir pode causar mais danos que benefícios. Outra parte da comunidade não reconhece um território próprio, o que permite a construção de imaginários espaciais externos sobre ele.

Esses mapas foram, posteriormente, reproduzidos com água-tinta e água-forte, com cera e óleo do poço CBE-652, da mesma forma que as imagens da história da exploração, e passaram a fazer parte do arquivo visual de Barrancabermeja. Mais uma vez, através da realização de práticas artísticas e geográficas, o óleo cru passa a ser visto como um elemento com agência sobre a paisagem e seus habitantes.

Site-specific e non-site

Concluídas as entrevistas, o próprio território passou a ser descrito-inscrito. A inscrição, segundo Latour, é um termo geral que se refere:

a todos os tipos de transformações que materializam uma entidade num signo, num arquivo, num documento, num pedaço de papel, num traço [...]. São sempre móveis, isto é, permitem novas translações e articulações ao mesmo tempo que mantêm intactas algumas formas de relação. Por isso, são também chamadas de *móveis imutáveis* (LATOURE, 2001, p. 350).

Vários lugares do território entre Santander e Antioquia foram percorridos pelo Magdalena, como em sua época fizeram os colonizadores e petroleiros: os poços de Yondó, o entorno do Batalhão de Casabe e os arredores da Laguna del Miedo em Yondó, Antioquia; a cidade de Barrancabermeja, sua refinaria e seu porto; El Cretáceo, La Cira e Las Infantas em Santander. Para as inscrições *in situ* (ou *site-specific*), as ações foram realizadas nas margens do rio. Na composição da obra, foram utilizados brinquedos de plástico, já que se articulam tanto como derivados do petróleo bruto quanto como metáfora do funcionamento da indústria do petróleo em uma sociedade: brinquedos importados que, graças à globalização, educam para a guerra e, ironicamente, para a exploração – não surpreendentemente, os soldados de plástico cuidam de tanques de armazenamento de combustível, pipetas de gás e barris de petróleo (Figura 6).

Figura 6 – *Site-specific* realizado em Yondó, Antioquia
(lado oeste do Rio Magdalena, em frente à refinaria Ecopetrol)



Fonte: o autor.

Esses brinquedos operam nas práticas artísticas de forma semelhante aos *ready-mades* de Duchamp, permitindo a justaposição de significado, metáfora e ação.

Os *non-sites* são realizações teorizadas por Robert Smithson (1938-1973) que, assim como *site-specific*, marcariam materialmente a dialética do lugar definida por uma especificidade do sítio (*site-specificity*) e sua relação com as redes pelas quais circulam (instituições, museus, galerias etc.). Dialética que Smithson resume da seguinte forma: *site – non-site*; limites abertos – limites fechados; série de pontos – coleção de matéria; coordenadas externas – coordenadas internas; subtração – adição; indeterminação (incerteza) – determinação (certeza); dispersada (informação) – contida (informação); reflexão – espelho; eixo – centro; local (físico) – lugar (abstrato); muitos – um (SMITHSON, 1996, p. 152-153).

Por meio dessas ações-inscrições, o lugar é explorado, indicando com sua instalação um espaço no território e um ponto no mapa: “um ponto no mapa se expande à escala da massa de terrestre. A massa terrestre se contrai até um ponto” (SMITHSON, 1996, p. 153, tradução nossa). Busca-se criar uma relação do *site* com o futuro, permitindo questionar a sua memória e a sua ocorrência; insistir na relação do local

em termos de ausência, ausência que, como refere o arquiteto Peter Eisenman (*apud* KAYE, 2013, p. 96, grifos do autor, tradução nossa): “é o vestígio de uma presença anterior, contém *memória*; ou o traço de uma possível presença, contém *imanência*”.

De volta a Bogotá, o documento fotográfico dessas instalações foi utilizado para fazer uma série de fotogravuras metálicas impressas com o mesmo óleo de Yondó (Figura 7).

Figura 7 – Barrancabermeja *site-specific*. Fotogravura de metal impressa com uma mistura de tinta de gravura e óleo cru do poço CBE-652 (35 x 25 cm)



Fonte: o autor.

Com os brinquedos, foram feitos *non-sites* coreográficos e colaborativos: em 2014, durante a exposição coletiva *Salón Cano*, realizada no Claustro de San Agustín da Universidade Nacional da Colômbia, sal e melaço (moeda dos indígenas e produto da colonização, respectivamente) foram utilizados para inscrever o território de Yuma (Rio Grande de Magdalena) e sua colonização (o sal invadido pelo melaço). Os brinquedos utilizados nas instalações feitas em Barrancabermeja foram colocados à disposição dos participantes da exposição, que puderam localizá-los no mapa livremente. A obra aborda também como um determinado contexto é apropriado a partir de um centro e atualiza a noção de *non-sites*, de Robert Smithson.

Figura 8 – Instalação de coremas na exposição Salón Cano (Claustro de San Agustín, Bogotá, Colômbia). Fotogravura com tinta de petróleo, melação, sal e brinquedos de plástico



Fonte: o autor (2014).

Posteriormente, tendo retirado das máquinas as amostras de crude⁴ e as rochas de arenito, calcário rachado e argila, fundamentais na formação do petróleo, foram feitos outros *non-sites* a partir de objetos que remetem ao Suiseki (水石): arte japonesa próxima ao zen que consiste na coleta de pedras que trazem a imagem de uma paisagem para o aqui e agora (Figura 9).

Figura 9 – Suiseki. Pedras recolhidas em Barrancabermeja (óleo bruto do poço CBE-652 e cera dura da gravura)

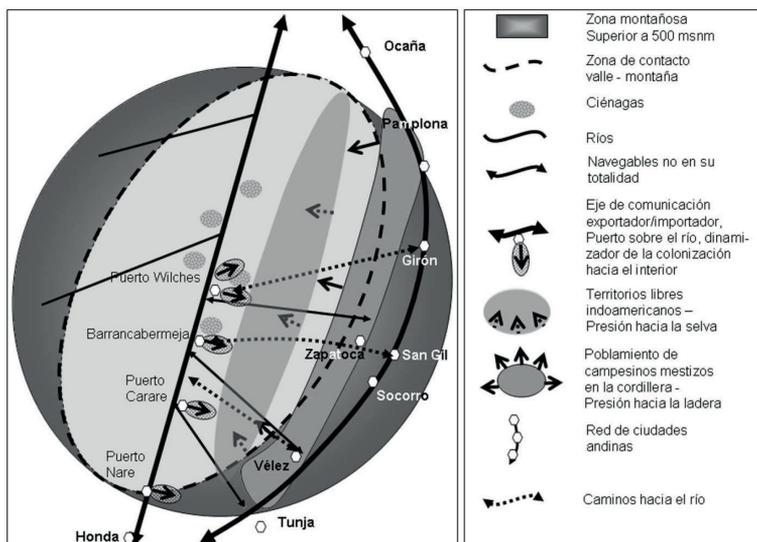


Fonte: o autor (2014).

4. Petróleo bruto, antes do refino.

Os *non-sites* têm como função reduzir a distância entre os locais onde foram feitas as intervenções e o local de observação, estes normalmente inacessíveis ao observador e que, graças aos objetos artísticos, “grandes mapas abstratos feitos em três dimensões” permitiriam uma aproximação à dinâmica da paisagem a partir da ausência do lugar, de forma semelhante aos coremas⁵ da geografia contemporânea (SMITHSON, 1986, p. 181), como se vê na Figura 10.

Figura 10 – Corema das etnias yariguíe na época da conquista



Fonte: Ramírez e Osorio Vieira (2006).

Continuando com o laboratório de paisagismo, foram também desenvolvidos coremas a partir dos mapas que se encontravam no arquivo e das análises do contexto de Barrancabermeja, além do estudo e análise de coremas que outros pesquisadores realizaram nesta região (Figura 11).

5. Corema: termo da geografia que consiste em modelos gráficos que procuram inscrever as estruturas fundamentais da organização do espaço (SANTAMARIA, 1998, p. 38).

Figura 11 – Corema: tarlatana, cera dura, em óleo bruto do poço CBE-652 e argila de Barrancabermeja (18 x 16 x 10 cm)



Fonte: o autor (2014).

Esses coremas foram feitos com ceras duras, tarlatanas e materiais essenciais na formação ou diagênese de óleo, como argila e sal – também elementos-chave no desenvolvimento das comunidades opones e carares que habitavam a região. O sal, como é amplamente difundido, era um determinante econômico nas comunidades antes da colonização, permitindo que peixes e outros alimentos fossem conservados e operando como mercadoria-moeda para o comércio com outras comunidades.

Também foram feitas peças com as quais, por meio da frase “espelho: Laguna del Miedo”, se questiona a relação entre o território dos yondó e seu significado, já que a Laguna del Miedo é, atualmente, um ponto turístico e, anteriormente, um local onde se perpetuaram assassinatos e desaparecimentos por diferentes atores armados. Os barris de cerâmica esmaltada foram preenchidos com melaço e neles foi feita uma inscrição por meio de uma técnica que inclui óleo cru no processo (Figura 12).

Figura 12 – Barris de cerâmica e sapatas elétricas em Barrancabermeja
(medida dos barris: 6 cm de diâmetro x 8,5 cm altura)



Fonte: o autor (2014).

O melaço, que à vista se assemelha ao petróleo bruto, foi colocado em objetos inspirados em barris de óleo, que também serviram como fôrmas para a construção de sapatas no *layout* elétrico. Durante o protolaboratório, também foi observado que muitos locais turísticos vendem pequenos barris de plástico pintados com a bandeira colombiana como *souvenir*, com tintas semelhantes às utilizadas em máquinas de poços ou bombas de haste.

Uma lata ESSO também é usada para articular a dinâmica na qual matéria e evento estão relacionados. Com antecedentes como *Gutter Corner Splash: Night Shift*, do artista norte-americano Richard Serra, volumes de cera dura foram retirados da lata que inscreve os grandes silos brutos vistos na refinaria (Figura 13).

Figura 13 – Lata ESSO, óleo do poço e cera de corrosão dura
(23 cm de diâmetro x 8 cm de altura)



Fonte: o autor (2014).

Posteriormente, todos esses elementos foram dispostos sobre uma mesa, e peças de cerâmica foram colocadas como elementos de estratégia militar para os participantes interagirem com elas, possibilitando questionar as dinâmicas que se entrelaçam à realidade do óleo (Figura 14).

Figura 14 – Mostra Coremas (Escuela de Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá)



Fonte: o autor (2014).

Conclusão ao modo de proposição

A realização de um laboratório paisagístico interessado na formulação de estratégias que permitam a concretização de dinâmicas visando superar as limitações, contradições e separações próprias das ciências, das humanidades e das artes, permitiu agenciar, desde os campos expandidos das geografias e das artes, a construção da *paisagem*.

Precisamente, ao justapor a pesquisa de eventos locais, como o agenciamento de grupos e atores em Magdalena Medio, com produções *in situ* e *ex situ* do local onde aconteceram tais eventos, foi possível cobrir amplamente a multiescala, a evolução da paisagem e o contexto de Barrancabermeja. Da mesma forma, foram articuladas práticas investigativas que abordaram a paisagem além das inscrições

visuais clássicas, como cartografias e mapas: a descrição e observância de outras formas de articulação da paisagem, como metáforas políticas e públicas, coremas e realizações específicas do local e de *non-sites*.

Assim, o projeto “Processos errantes: laboratório de paisagem, mapeamento e coremas em Barrancabermeja, Colômbia” foi projetado como programa piloto de ações e práticas investigativas em um campo expandido de trabalho conjunto que espera influenciar a construção de metodologias investigativas integrativas, interdisciplinares e diversas.

O leitor é convidado a questionar as estratégias pelas quais os diferentes atores no poder utilizaram as inscrições para controlar a paisagem à distância junto com os grupos que nela habitam, também a continuar investigando a relação entre o conhecimento e o desconhecimento de uma paisagem e a possibilidade de desenhá-la, inscrevê-la ou percorrê-la, bem como a necessidade de empoderamento de sua agência por todos os grupos relacionados.

Referências

ACEVEDO LATORRE, Eduardo. **Atlas de mapas antigos de Colombia**: siglos XVI a XIX. Bogotá: Litografía Arco, 1989.

AMOROCHO CORTÉS, Enrique; OLIVEROS VILLAMIZAR, Germán. **Apuntes sobre energía y recursos energéticos**. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2000.

APRILE-GNISET, Jacques. **Génesis de Barrancabermeja**. Barrancabermeja: Instituto Universitario de La Paz, 1997.

APRILE-GNISET, Jacques. **La ciudad colombiana**: siglo XIX y siglo XX. Bogotá: Banco Popular, Fondo de Promoción de la Cultura, 1992.

BARRERA LOBATÓN, Susana. El análisis del paisaje como herramienta y puente teórico-metodológico para la gestión socio-ambiental del territorio. **Geograficando**,

Buenos Aires, v. 9, n. 9, p. 1-14, 2013. Disponível em: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6059/pr.6059.pdf. Acesso em: 26 jan. 2022.

BARRERA LOBATÓN, Susana; MONROY HERNÁNDEZ, Julieth. **Perspectivas sobre el paisaje**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, 2014.

BREA, José Luis. **El tercer umbral**: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2008.

CAMNITZER, Luis. **Antología de textos críticos (1979-2006)**. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.

CAMPOS MARTÍNEZ, Álvaro Augusto; QUINTERO CARVAJAL, Pastor Enrique; RAMÍREZ HERNÁNDEZ, Álvaro Alberto. Composición de la economía de la región centro de Colombia. **Ensayos sobre Economía Regional**. Bogotá: Banco de la República, n. 57, 2013.

CARTWRIGHT, William; GARTNER, Georg; LEHN, Antje (ed.). **Cartography and art**. Berlin: Springer, 2009.

COLMENARES, Germán. **Ricardo Rendón**: una fuente para la historia de la opinión pública. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984.

DELGADO MAHECHA, Ovidio. **Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

DION, Mark. Miwon Kwon in conversation with Mark Dion. In: CORRIN, Lisa Graziöse; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. **Mark Dion**. London: Phaidon, 1977. p. 7-33.

DUCHAMP, Marcel; SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer. **The writings of Marcel Duchamp**. New York: Da Capo Press, 1973.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOSTER, Hal *et al.* **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2004.

GALIANO, Luis Fernández. **El fuego y la memoria: sobre arquitectura y energía**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

GONZÁLES GARCÍA, José María. **Metáforas del poder**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

GRANDES pensadores del siglo XX: Ilya Prigogine. Conducción: Ricardo Forster. Argentina: Encuentro, 2009. 1 vídeo (54 min). Programa de TV com reprodução da entrevista produzida por CNPD para a série de vídeos *Chercheurs de notre temps*, 1997, France.

GROOT, Ana María. **Sal y poder en el altiplano de Bogotá (1537-1640)**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

HERMANT, Emilie; LATOUR, Bruno. Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones. *In*: MOLEÓN, José B.; GARCÍA SELGAS, Fernando José (coord.). **Retos de la postmodernidad: ciencias sociales y humanas**. Madrid: Trotta, 1999. p. 161-184.

KAC, Eduardo. Arte transgênica. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 36-45, 2004.

KAYE, Nick. **Site-specific art: performance, place and documentation**. New York: Routledge, 2013.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. *In*: FOSTER, Hal. **La postmodernidad**. España: Kairós, 2002. p. 59-74.

KRAUSS, Rosalind. Photography's discursive spaces: landscape/view. **Art Journal**, v. 42, n. 4, p. 311-319, 1982.

LATOURE, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: Edusc, 2001.

LATOURE, Bruno. **Reensamblar lo social**: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 22-37, 2004.

MCGREEVEY, Willian Paul. La inmigración alemana al Estado Soberano de Santander en el siglo XIX: repercusiones socio-económicas de un proceso de transculturación. By Horacio Rodriguez Plata. (Bogotá: Editorial Kelly. 1968. Pp. 273). **The American Historical Review**, v. 75, n. 1, p. 240-241, out. 1969.

MODI, Jivanji Jamshedji. **Funeral ceremonies of the Parsees**: their origin and explanation. Kila: Kessinger Publishing, 2003.

PAZ, Octavio. **Apariencia desnuda**: la obra de Marcel Duchamp. Salamanca: Alianza Editorial, 1989.

RAMÍREZ, Fabián Orlando; OSORIO VIEIRA, Felipe. Barrancabermeja: cartografías regionales y locales del conflicto social y político armado. In: JIMÉNEZ REYES, Luis Carlos (org.). **Región, espacio y territorio en Colombia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: Unibiblos, 2006. p. 159-202.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Duchamp**: el amor y la muerte. Madrid: Siruela, 1993.

RENDÓN BRAVO, Ricardo. **El cuadro dantesco que el Maestro Cano (Luis) presentó antier en la Cámara**. 1921. 1 desenho, tinta sobre papel. Disponível em: https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/r_rendon/id/16/. Acesso em: 11 jul. 2022.

RESTREPO, Luis Fernando. **Un nuevo reino imaginado**: las elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos: del Nuevo Reino de Granada. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1999.

RINCÓN, Carlos. **Mapas y pliegues**: ensayos de cartografía cultural y de lectura de neobarroco. Bogotá: Colcultura, 1996.

RUBIANO DAZA, Henry. **La industria petrolera**: el huila en la década del 90. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.

SANTAMARIA, Francisco Fernández. Los modelos gráficos en la enseñanza de la geografía: posibilidades y limitaciones. **Revista de la Facultad de Educación de Albacete**, La Mancha, n. 13, p. 37-44, 1998.

SÉDILLOT, René. **Historia del petróleo**. Bogotá: Pluma, 1977.

SERJE, Margarita. **El revés de la nación**: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

SILVESTRE, Francisco. **Descripción del reino de Santafé de Bogotá**. Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 2006.

SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty (1972). In: FLAM, Jack D. (ed.). **Robert Smithson**: the collected writings. California: University of California Press, 1996. p. 143-153.

TAPIAS COTE, Carlos Guillermo. De la concesión de mares y la tronco hasta Eco-petrol. **Revista Credencial Historia**, Bogotá, n. 266, 1989. Disponível em: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/de-la-concesion-de-mares-y-la-troco-hasta-ecopetrol>. Acesso em: 26 jan. 2022.

VELÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rafael Antonio. **Los yareguíes**: resistencia y exterminio. Barrancabermeja: Axis Editores, 2012.

VILLEGAS, Jorge. **Petróleo, oligarquía e imperio**. Bogotá: El Áncora, 1992.

YERGIN, Daniel. **The prize: the epic quest for oil, money & power**. New York: Simon and Schuster, 1991.

ZULETA, Alberto Calderón. Ecopetrol, energía y valor de los colombianos. *In*: EMPRESA COLOMBIANA DE PETRÓLEOS. **El petróleo en Colombia**. Bogotá: Ecopetrol, Dirección de Comunicaciones Corporativas, 2001. Reprodução do primeiro capítulo do livro pela revista *Semana*, no artigo “Bodas de oro”. Disponível em: <https://www.semana.com/bodas-oro/47316-3/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Cidades mágicas em Michoacán: a recolonização da paisagem rural, a perturbação da vida cultural comunal e a transformação das criações próprias

María del Carmen Martínez Genis

A emergência indígena latino-americana e as novas formas de recolonização

Durante as últimas duas décadas do século XX, indignados com a pretensão dos governos locais e da República Espanhola de celebrar com grande alarde, em 1992, o que eles pomposamente chamaram de 500 Anos do Encontro de Dois Mundos (chamem-no “invasão espanhola”), os povos indígenas da América Latina encenaram um vigoroso ressurgimento como protagonistas sociais, culturais e políticos ao se oporem fortemente a tal comemoração, lançando a contraproposta de realizar em seu lugar a comemoração dos 500 Anos dos Índios, Negros e Populares, que foi

replicado em vários países da América Latina e até mesmo por organizações sociais da própria Espanha¹.

Figura 1 – Cartaz promocional dos 500 Anos de Resistência Indígena, Negra e Popular em 1992



Fonte: Zaragoza Rebelde (1975-2000).

Esse ressurgimento indígena ganhou grande força ao reivindicar de várias maneiras o reconhecimento de direitos humanos fundamentais, bem como o respeito por sua cultura, arte, linguagem e filosofia, suas próprias formas de organização social, política, cultural, artística e religiosa e, fundamentalmente, o direito à autonomia e de serem eles mesmos povos indígenas vivos, criativos e em constante transformação.

Desde a ocupação europeia de seus territórios, os povos indígenas têm sido tratados como incapazes de pensar por si próprios, de autogovernar, de cuidar de suas vidas e do próprio desenvolvimento. Eles passaram de desprezo, expropriação e exploração do conquistador ao desprezo, expropriação e exploração crioula. Enquanto na atualidade, com a subjugação exercida sobre eles pelas classes no poder, aliadas aos

1. No site do Zaragoza Rebelde, há uma resenha de algumas das atividades realizadas, bem como uma variedade de pôsteres feitos para a ocasião. Ver: Zaragoza Rebelde (2022).

grandes capitais internacionais, persistem o desprezo pelas origens, a desapropriação de territórios, a exploração da força de trabalho e a repressão constante, “as quatro rodas do capitalismo”, como os zapatistas chamavam essas formas contínuas de opressão: “Quando não nos tiram as raízes, as destroem./ Roubam nosso trabalho, nossa força./ Nossos mundos, a terra, suas águas e tesouros, sem pessoas deixam, sem vida./ As cidades nos perseguem e expulsam./ Os campos morrem e morremos” (SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, 2009, p. 22, tradução nossa).

As “práticas indigenistas” que as nações do continente americano promoveram a partir da primeira metade do século XX não significaram a aceitação e, muito menos, a compreensão da diversidade de pensamentos das culturas originais, mas responderam a políticas paternalistas e estratégias de desenvolvimento integracionistas dos Estados que pretendiam “branquear o índio”, assimilá-lo, retirá-lo da vida comunitária e da produção do autoconsumo e, ao mesmo tempo, incorporá-lo ao mercado de trabalho como forma de garantir uma dupla exploração: da sua força de trabalho e de seus escassos recursos econômicos. Ou seja, correspondem, como assinala Luis Villoro², a “um caráter ideológico” da ordem dominante que se esconde por trás de uma linguagem protetora:

a linguagem de muitas concepções indígenas traduz conceitos e enunciados históricos, descritivos de situações reais, para outros conceitos e enunciados teológicos, filosóficos ou morais. Com esta tradução, situações e relacionamentos reais são transpostos para um nível irreal de existência. A história está escondida por trás de uma espécie de “meta-história” (VILLORO, 1987, p. 11, tradução nossa).

2. Luis Villoro (Barcelona, 1922-2014): filósofo preocupado com a questão da alteridade, comprometido com as causas sociais, em particular dos povos indígenas do México. Foi membro fundador do Grupo Hiperión, que procurou entender a história e a cultura nacional com categorias filosóficas próprias (VILLORO, 1987, p. 9). Em 1950, publicou o livro *Los grandes momentos del indigenismo en México*, sendo um dos pioneiros na abordagem dessa questão enquadrada no campo da filosofia da história e da história das ideias. Outra de suas preocupações teóricas girava em torno da ética. Foi assessor constante do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) e encontrou no subcomandante insurgente Marcos um interlocutor ideal para suas preocupações teóricas e práticas, por meio de diálogos pessoais ou por meio de cartas.

A partir dos anos 1990, as políticas neoliberais tornaram-se muito mais agressivas contra os povos indígenas, que continuaram sendo considerados sociedades atrasadas e pré-modernas, responsáveis por dificultar o desenvolvimento da humanidade, sem receber o reconhecimento de suas diferenças e singularidades culturais. Novas formas de “apoio” foram criadas. Segundo Dávalos, o pensamento neoliberal coloca os povos indígenas “fora de qualquer consideração teórica, de qualquer âmbito normativo e de qualquer avaliação ética” (DÁVALOS, 2005, p. 19, tradução nossa).

Ao tratar do ressurgimento dos povos indígenas ao final do século XX, não se quer dizer com isso que antes eles permaneceram estáticos, silenciosos ou coniventes com essa situação. No México, vários intelectuais, como Guillermo Bonfil Batalla, autor de *México profundo: uma civilização negada* e “Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica”, entre outros textos, centraram sua atenção nas rebeliões indígenas que ocorreram desde os primeiros anos da conquista até agora. Na atualidade, pelo aproveitamento das possibilidades oferecidas pelos novos meios de comunicação, as mobilizações indígenas adquiriram uma dimensão continental e até global, cujas demandas não se limitam aos Estados nacionais ou necessariamente regionais, mas atingem espaços mais amplos, ainda que também influenciados pelo capital.

Não há outra explicação para o alerta lançado em 2000 pela Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América (CIA) aos governos da América Latina, afirmando que, durante os próximos quinze anos, “o maior desafio para os estados americanos seria os movimentos indígenas de resistência”, segundo ela, promovidos por redes transnacionais de ativistas de direitos humanos (LÓPEZ BÁRCENAS, 2016, p. 61, tradução nossa).

Essas rebeliões permanentes dos povos nativos – apesar de todos os esforços para assimilá-los, o que, para Bonfil, pressupõe “uma perda de sua identidade étnica” (BONFIL BATALLA, 1983, p. 145, tradução nossa) –, os quais, contra toda lógica capitalista, insistem em não desaparecer como sociedades autóctones, forçaram a Organização das Nações Unidas (ONU), através da Organização Internacional do Trabalho (OIT), a legislar sobre a questão indígena, mas novamente do ponto de vista externo de quem detém o poder. O resultado é a Convenção 169, relativa aos direitos dos povos:

em países independentes considerados indígenas pelo fato de descenderem de populações que viviam no país ou região geográfica na qual o país estava inserido no

momento da sua conquista ou colonização ou do estabelecimento de suas fronteiras atuais e que, independente de sua condição jurídica, mantém algumas de suas próprias instituições sociais, econômicas, culturais e políticas ou todas elas (ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO, 1989, Art. 1, inciso b).

O novo acordo entrou em vigor em 6 de setembro de 1991 e foi ratificado em primeira instância por Noruega, México, Colômbia, Bolívia, Costa Rica, Paraguai e Peru (MONTEMAYOR, 1997, p. 196).

Na prática, a Convenção 169, como a grande maioria das leis, permaneceu como letra morta. As leis latino-americanas, longe de aplicá-la, utilizam-na como instrumento de controle e poder, podendo ser ajustado de acordo com a conveniência do tempo e do lugar. “Embora a forma de subjugar, excluir, dividir e caluniar tenha se enriquecido ao longo de mais de 500 anos (para dar origem a seu próprio estilo), a negação do outro – que é o fundamento de seu domínio – não mudou muito desde a época helênica”, afirma Gregor, acrescentando que, no campo dos direitos constitucionais dos povos indígenas da América Latina, “a palavra escrita, o texto jurídico [...] tornou-se um mecanismo de opressão, baseado em três discursos básicos de negação do outro, que operam invisivelmente em muitas fontes jurídicas: omissão, desprezo e expropriação discursiva”³ (GREGOR BARIÉ, 2003, p. 14, tradução nossa).

Uma tentativa mais recente é a invenção da Agenda 21. O referido programa tem seus antecedentes na Conferência Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, organizada pela Organização das Nações Unidas (ONU) no Rio de Janeiro. Foi assinado por 172 países no ano de 1992. Na chamada Cúpula da Terra, foram propostas iniciativas que construiriam um modelo de “desenvolvimento” sustentável para o século XXI (daí seu nome). O México aderiu, comprometendo-se a adotar medidas nacionais e globais em matéria de “sustentabilidade”, bem como a gerar indicadores para medir e avaliar suas estratégias. Embora no papel os objetivos da Agenda 21 pareçam se concentrar em promover “desenvolvimento” para os cidadãos, incluindo comunidades indígenas, na prática, como em outros programas semelhantes, eles têm sido aproveitados pelos governos e pela classe dominante para deslocar os povos nativos, aqueles que lhes deram origem, que os construíram e lhes deram sua “magia” (antes

3. Para mais informações sobre o assunto, ver Martínez Genis (2017).

desprezada e hoje comercializada). Busca-se, com essas iniciativas, legitimar a expropriação de territórios e recursos naturais das sociedades autóctones.

Antes de abordar essa questão com profundidade, cabe fazer um desvio para pensar brevemente no valor que os povos indígenas dão ao seu território, que não é um pedaço de terra, mas o espaço onde, ao longo de séculos ou milênios, eles construíram sua cultura, sua ciência, sua filosofia e seus costumes. O lugar onde vivem os seus deuses, a quem continuam a homenagear, onde repousam os seus antepassados, de quem continuam a nutrir-se pelo cuidado, pela preservação da vida e, sobretudo, pelo amor à natureza, à Mãe Terra, que lhes oferece tudo que precisam para viver com dignidade.

Antecedentes: jardins botânicos, plantas, flores e árvores nativas das culturas pré-hispânicas do México

Não acabarão minhas flores,
não cessarão meus cantos.
Eu os canto alto,
expandem-se e espalham-se.
Ainda quando as flores
murcharem e amarelarem,
serão levadas lá,
ao interior da casa,
da ave com plumas douradas.
Nezahualcóyotl, Rei Poeta (*apud* LEÓN-
-PORTILLA, 1978, p. 52, tradução nossa)

Nezahualcóyotl, *tlatoani* (rei ou senhor) de Texcoco antes da conquista espanhola, conhecido como Rei Poeta, nasceu no ano I-Conejo (1402) e morreu no ano 6 Pederal (1472). Desde criança, recebeu uma educação cuidadosa nas diferentes disciplinas do conhecimento, aprofundando-se na compreensão das doutrinas e na sabedoria da cultura tolteca, da qual sua mãe descendia. Sendo um pensador em todos os sentidos da palavra, chegou “a formular uma das versões mais profundas do que chamamos de filosofia náuatle” (LEÓN-PORTILLA, 1978, p. 42, tradução nossa), foi responsável

por uma poesia cuidadosamente cultivada, da qual felizmente alguns exemplos foram coletados. Deixou também testemunhos do seu amor pela natureza, da qual soube cercar-se, mandando construir jardins botânicos e zoológicos, bem como grandes palácios. Durante seu reinado de mais de quarenta anos, as artes e a cultura floresceram em seu reino. Seu local de lazer preferido era o bosque do monte Texcotzinco, uma montanha cônica desprovida de água e vegetação, onde mandou construir um belo jardim,

em terraços dispostos em diferentes níveis e ligados por escadas de pedra. A escadaria que conduzia ao miradouro no topo da colina, ligando os terraços dispostos em diferentes níveis, tinha 520 degraus talhados na rocha. Nesses jardins cultivava-se uma infinidade de árvores e plantas (ALCÁNTARA ONOFRE, 2002, tradução nossa).

Para resolver a falta de água, mandou construir um aqueduto com paredes altas para transportar o líquido, a fim de regar os jardins. O arqueólogo Gustavo Coronel afirma: “esse sistema hidráulico partia da nascente Texapo (pedra ensaboada ou escorregadia), localizada no monte Quetzaltepec, e dali contornava e se juntava a morros por mais de sete quilômetros, para levar o líquido até Texcotzingo” (CORONEL *apud* ¿QUÉ..., 2019, tradução nossa).

Essas qualidades valeram a Nezahualcóyotl o reconhecimento dos reis astecas (seu pai era um nobre originário de Tenochtitlán, sede do reino asteca), que o tiveram como conselheiro e colocaram em suas mãos a direção da construção de estradas e também de “obras de introdução de água no México, a construção de represas ou esgotos para isolar a água salgada dos lagos e evitar futuras enchentes” (LEÓN-PORTILLA, 1978, tradução nossa).

Na poesia de Nezahualcóyotl se refletem o amor e o respeito que as culturas pré-hispânicas sentiam pela natureza, que foi quem governou suas vidas do começo ao fim. Em seus poemas, flores (reino vegetal), pedras preciosas ou não (reino mineral), pássaros e gatos (reino animal) fizeram-se presentes como metáforas ou símbolos⁴. León-Portilla escreve: “Nezahualcóyotl afirma ter descoberto o significado profundo de ‘flor e canto’, expressão náuatle da arte e o símbolo para poder se

4. A poesia do Rei Poeta pode ser lida em León-Portilla (1978).

aproximar, graças a ele, do *tlalticpac* (da terra) à realidade do ‘que está acima de nós e a região dos deuses e dos mortos’” (LEÓN-PORTILLA, 1978, p. 51, tradução nossa).

O gosto pela criação de jardins para o gozo da natureza não se limitava a Texcoco e Nezahualcóyotl, mas era comum entre os *tlatoani* dos reinos da época, embora apenas para o próprio desfrute, e não o de seus governados. Neles era realizado o cultivo de árvores frutíferas, hortaliças, flores e plantas medicinais típicas de cada local. Entre os habitantes da cidade também havia aquele gosto, o amor pelas flores era evidente tanto nos arranjos e buquês quanto nos trajes e festas cerimoniais (que felizmente ainda prevalecem entre os povos originários). Cada cerimônia correspondia a uma flor específica. Elas eram cultivadas pelos *xochimanque*, os oficiais das flores, a cuja deusa, Coatlicue, ofereciam buquês feitos com grande singularidade. O mesmo foi feito durante o *tozoztontli*, uma celebração ao deus Tlaloc, a divindade da chuva que faz as plantas crescerem.

Além do uso em cerimônias, algumas dessas flores e plantas tinham propriedades curativas, como o *macpalxóchitl* (*Chiranthodendron pentadactylon*), assim descrito por Diego Muñoz Camargo (*apud* HEYDEN, 2002, tradução nossa):

Esta árvore é trazida de terras quentes para terras frias, onde têm muitos dons: a madeira serve para nenhum proveito, porque não se usa para outros fins. Como há poucas árvores dessas, era considerada mais pela grandeza do que pelo proveito [embora tenha propriedades medicinais].

Por outro lado, existe também o cultivo de hortaliças para consumo alimentar. O exemplo mais surpreendente é o da criação das *chinampas*, que tanto surpreendeu Hernán Cortés e os conquistadores, como testemunha Bernal Díaz del Castillo em sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*⁵:

5. Para saber mais sobre as culturas pré-hispânicas mesoamericanas, a invasão e a derrota perpetrada pelos espanhóis, indica-se a leitura deste livro. Como se trata da visão dos vencedores, recomenda-se contrastá-la com outras leituras, como *A visão dos vencidos*, do antropólogo mexicano Miguel León-Portilla, *O sonho mexicano ou pensamento interrompido*, de Jean-Marie G. Le Clézio, e *El pasado indígena*, de Alfredo López Austin e Leonardo López Luján, entre a diversidade de livros que historiadores e antropólogos mexicanos e estrangeiros escreveram sobre as culturas pré-hispânicas.

E como vimos tantas cidades e vilas povoadas na água, e outras grandes cidades no continente, e aquela estrada tão reta e plana como ia para o México, ficamos maravilhados e dissemos que pareciam as coisas encantadoras que contam no livro de Amadís, pelas grandes torres e pistas e edifícios que tinham dentro d'água, e tudo de cal e seixo [...]. Depois de ver tudo tão bem, fomos ao pomar e jardim, que foi uma coisa muito admirável de ver e passear, não me cansei de olhar a diversidade de árvores e cheiros que cada uma tinha, e plataformas cheias de rosas e flores, e muitas árvores frutíferas e roseiras na terra, e um lago de água doce. Outra coisa a ver: que grandes canoas podiam entrar no pomar vindo da lagoa por uma abertura que eles haviam feito, sem saltar na terra (DÍAZ DEL CASTILLO, 2003, p. 37, tradução nossa).

O que Bernal Díaz del Castillo descreve com tanta admiração são as chamadas *chinampas*, um sistema de cultivo agrícola criado pelos habitantes do sul da antiga Tenochtlán (hoje Cidade do México) para ganhar espaço de terra a partir de um território formado por pântanos, brejos e lagoas. Consiste na construção de blocos de terreno para plantio ou mesmo para habitação, feitos com os elementos que o ambiente (tanto o brejo como as lagoas) proporcionam, deixando entre esses blocos de terra “artificial” um sistema de canais que servia para transportar as safras em canoas aos grandes mercados do antigo México.

Embora os mexicas não tenham sido os criadores desse sistema, foi no período do domínio asteca que ele se aperfeiçoou e se ampliou, chegando a cerca de 12 mil hectares de terras construídas sobre a água, segundo afirma a etno-historiadora María Teresa Rojas Rabiela (ROJAS, 1993). Nesse ponto, vale lembrar que o Grande Tenochtlán foi construído a partir de um ilhéu dentro de uma grande área lacustre, que foi ganhando espaço com o esforço, a técnica e a criatividade de seus habitantes. Sobre o primeiro método de construção das *chinampas*, Rojas escreve:

consistia no empilhamento sucessivo de “relvados”, terra e lama, no terreno pantanoso. É provável que esse solo estivesse coberto por vegetação aquática de raízes profundas (tules e outros), caso em que deve ter funcionado como uma espécie de “base” vegetal para a *chinampa*. A etapa final, neste e nos demais métodos, foi o plantio de mudas vivas de *ahuejote*. O único instrumento utilizado foi uma “coa” de

cabo comprido, que [...] servia para cortar os fragmentos da faixa vegetativa, *atapalacatl* ou relva, além da canoa e do gancho de madeira denominado “garabato”, com o qual eram puxadas pela água as faixas desde o pântano ao local de construção da parcela artificial (ROJAS RABIELA, 1993, tradução nossa).

Espécies de plantas comestíveis de origem mesoamericana transferidas para a Espanha

Uma vez derrotado o povo mexica, nada seria como antes na antiga Mesoamérica: os espanhóis se impuseram pela espada e pela cruz. Destruíram os códices que continham todo o conhecimento milenar de povos importantes, como os olmecas, toltecas, maias e mexicas, entre outros; acabaram com milhares de vidas, ou por meio de suas armas, ou pela temível varíola, doença até então sem cura, por eles carregada e desconhecida daqueles povos. Eles saquearam ouro, prata, pedras preciosas, madeira, objetos de valor (como joias) e valiosos conhecimentos astronômicos, históricos, medicinais; em troca, deixaram humilhação, ignorância, miséria, fome, submissão e, acima de tudo, o terrível complexo de vencidos, que infelizmente perdura até hoje.

A flora e a fauna sofreram o mesmo destino: espécies animais, sementes de árvores frutíferas e plantas medicinais originais foram transportadas do continente americano para a Europa, enquanto espécies foram introduzidas pelos conquistadores. Assim que a conquista foi consumada, várias espécies de plantas foram trazidas da Península Ibérica. Por um lado, pretendia-se “europeizar” as terras conquistadas para fincar as raízes da população ibérica que se instalava nas novas vilas e cidades e, por outro lado, buscava-se “conhecer os segredos da terra” para aproveitar melhor as plantas nativas do Novo Mundo. Para Paulina Machuca, pesquisadora do Colégio de México, “o interesse demonstrado por Hernán Cortés em conhecer melhor a flora e a fauna das terras recém-descobertas foi um sinal não tanto de uma preocupação naturalista, como destacou Antonello Gerbi, mas muito mais de um propósito utilitário” (MACHUCA, 2013, p. 79, tradução nossa).

Desde os primeiros relatos dos conquistadores sobre as “descobertas” no Novo Mundo, os alimentos consumidos por seus habitantes são retratados: “cerca de 67 alimentos foram descritos sob diferentes pontos de vista” (FRESQUET FEBRER;

LÓPEZ TERRADA, 1999, tradução nossa). Desses 67 alimentos na região mesoamericana, destacam-se: milho, base da dieta dessas culturas, feijão, chili ou *ají*, batata, batata-doce e cacau (bebida de deuses e nobres). Esses alimentos constituíam uma parte importante da dieta pré-hispânica e aos poucos foram se mudando para a Europa e incluídos na dieta, da qual fazem parte até hoje.

Desses, o milho, já domesticado e de grande variedade de espécies (embora a sua origem fosse inicialmente desconhecida na Europa e a sua proveniência atribuída ao Oriente), foi talvez a planta mesoamericana com maior difusão na Espanha e no resto do velho continente, tanto por se tratar de um cereal como por sua capacidade de adaptação a qualquer tipo de clima e forma de cultivo, além de sua alta produtividade por grão semeado. Já Cristóvão Colombo, no diário de sua terceira viagem, em 1498, assim o descreveu: “milho, que é uma semente que faz uma espiga como uma maçaroca, que levei lá, e há muita em Castela” (COLÓN *apud* FRESQUET FEBRER; LÓPEZ TERRADA, 1999, tradução nossa). Só na segunda metade do século XVI, “graças à publicação da obra de Gonzalo Fernández de Oviedo e, posteriormente, de Nicolás Monardes através de Carolus Clusius, essa confusão foi posta de lado e já se falava da origem americana do milho” (FRESQUET FEBRER; LÓPEZ TERRADA, 1999, tradução nossa).

Entre outras espécies alimentícias originárias da Mesoamérica transferidas para a Espanha e atualmente distribuídas em outros países europeus, está o tomate. Na língua náuatle, a palavra *tomatl* significa “água gorda”. No México, diferencia-se linguisticamente o tomate vermelho (*jitomate*) de outra espécie de tomate, de cor verde (simplesmente chamado de *tomate*). Outro delicioso vegetal nativo da Mesoamérica é o *ahuacatl* (abacate) – hoje chamado de “ouro verde” pela riqueza que gera para produtores legais e ilegais que o exportam para o mundo inteiro –, fruto da árvore conhecida pelos mexicas como *ahuacacauitl*, composto de duas palavras: *ahuacatl* (o fruto) e *cuahuitl* (árvore). Para alguns estudiosos da língua náuatle, *ahuacatl* também tem o significado de testículo, talvez por causa da forma como fica pendurado na árvore⁶ (TREVÍÑO RODRÍGUEZ, 2022).

6. A Universidade Nacional Autônoma do México oferece uma diversidade de estudos recentes sobre a produção desta fruta.

Quanto às flores de origem pré-hispânica, talvez a mais conhecida e apreciada mundialmente seja a *acocoxóchitl* (dália), que pode ser encontrada na natureza em quase todo o país. Essa bela flor cresce em abundância em Xochimilco (que em náuatle significa: “planta de flores de cimento”), no sul da Cidade do México, onde se estabeleceram os *xochimilcas* falantes de náuatle. O *acocoxóchitl*, também conhecido como *acocotli* ou *cohuanenepilli* (este último termo em náuatle significa “caule oco com água”), teve grande importância entre os *xochimilcas*, pois, além do uso ornamental por sua beleza e cor, tinha propriedades medicinais e servia como alimento, por isso aprenderam a domesticá-lo e cultivá-lo. Atualmente, todos os anos, as colinas de Xochimilco são cobertas com as suas belas cores. Sobre isso, José Luís Olivares Oropeza, morador do bairro de San Diego, Xochimilco, comenta que, desde 1965, dedica grande parte de sua vida à floricultura, profissão que herdou de seus pais e, a cada ano, destina em torno de 3 mil metros quadrados para o cultivo do *acocoxóchitl*.

Nessa extensão de terreno, exemplifica, chegou a haver até 175 tonalidades de dalias. “São cores muito bonitas e fabulosas. Temos desde o branco puro ao amarelas, vermelhas, brancas, cerejas, lilases, rosas e cores pastéis, das tonalidades mais fortes às mais fracas e as de duas cores” (OLIVARES OROPEZA *apud* DALIA, 2016, tradução nossa).

O *acocoxóchitl* (em náuatle, a palavra *xóchitl* significa “flor”) era muito apreciado por Motecuzoma, o rei mexicano, que o desfrutava nos jardins de Texcoco e Oaxtepec. Entre as propriedades medicinais dessa flor,

“segundo estudos da Universidade de Chapingo, seus benefícios são conhecidos com maior certeza por reduzir os níveis de glicose no sangue, problemas intestinais e infecções nos olhos, ouvidos e pele”, devido ao fato de conter “inulina, fibra, ácido benzoico e prebióticos, identificados no caule oco da planta” (TREVÍÑO DE CASTRO *apud* DALIA, 2016, tradução nossa).

Os conquistadores a levaram para a Espanha, onde a cultivaram e modificaram de tal forma que, em vez de suas oito pétalas originais, obtiveram flores de duzentas

pétalas e muito maiores. Hoje são conhecidas e apreciadas em todo o mundo, mas poucos sabem que sua origem é mexicana. Na Alemanha, deram-lhe o nome de *Dahlia*, por isso no México atual é conhecida como *dalia*⁷.

Flora alimentar introduzida pelos conquistadores na Nova Espanha

Já foi mencionada a preocupação dos conquistadores tanto em “europeizar” os colonos originais, do que chamaram de “índias”, quanto em aclimatar e produzir no Novo Mundo os vegetais e animais que faziam parte de sua alimentação, com o propósito de conseguir uma adaptação rápida de seus compatriotas que viviam nas terras conquistadas. Nesse sentido, por volta do ano 1580, a paisagem de grande parte da Nova Espanha havia sido substancialmente modificada pela introdução de cereais, frutas cítricas, árvores frutíferas, herbáceas e vegetais, a maioria deles trazidos da Europa e alguns outros vindos originalmente do Sudeste Asiático. A ideia de “europeizar” a Nova Espanha foi muito evidente desde o início, quando se tentou estabelecer a tríade mediterrânea, ou seja, a base do sistema alimentar daquela região: trigo (*Triticum* spp.), oliva (*Olea europaea*) e uva (*Vitis vinifera*), embora nem sempre com os resultados esperados pela Coroa⁸. Assim como a população da Mesoamérica tinha o milho como base de sua dieta, o trigo era a base da alimentação europeia. Por isso, para o governo do vice-reinado, a produção suficiente para alimentar os espanhóis era de grande importância, estimulada pela ideia de sua utilidade para a saúde, prevenção e cura de doenças, noções herdadas da cultura árabe. A semeadura dos grãos foi realizada em áreas altas, a mais de 2 mil metros acima do nível do mar.

Paulina Machuca, pesquisadora d’El Colegio de México, em seu artigo “El arribo de las plantas a las Islas Occidentales: el caso del Balsas-Jalisco a través de las *Relaciones geográficas* del siglo XVI”, faz uma interessante análise sobre a chegada de novas espécies arbóreas na Nova Espanha, não só da Europa, mas também da Ásia e da África (e mesmo de outros lugares do chamado Novo Mundo), para a região

7. Para saber mais sobre essa flor, recomenda-se a leitura do artigo completo publicado pela *Notimex* em 15 de maio de 2016. Ver: Dalia (2016). Alfredo López Austin e Leonardo López Lujan (2017) também apresentam uma interessante análise da flor conhecida como alcatraz.

8. Ver: Crosby Jr. (1972).

de Balsas-Jalisco, “situada no cruzamento das rotas comerciais que, durante a era do vice-reinado, conectou os oceanos Atlântico e Pacífico, especificamente os centros comerciais de Veracruz-Cádiz-Sevilha e Acapulco-Manila” (MACHUCA, 2013, p. 74-75, tradução nossa). Deve-se notar que dentro da região de Balsas-Jalisco está o estado de Michoacán, o centro de interesse deste artigo, pois comporta oito cidades mágicas: Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Cuitzeo, Santa Clara del Cobre, Tacámbaro, Tlalpujahua, Angangueo e Jiquilpan, sobre as quais trataremos na próxima seção.

No campo da introdução da flora ao então Bispado de Michoacán, no que se refere ao trigo, foram produzidos especificamente em Quacomán e Chilchota, municípios situados a mais de mil metros acima do nível do mar. “A *Relação geográfica* de Chilchota mostra que, em tempos de escassez de milho, o trigo era o alimento substituto da população. Já em Quacomán (hoje Coalcomán), o trigo era tributado em vez do milho por volta de 1570” (MACHUCA, 2013, p. 80, tradução nossa). Com o passar do tempo, o trigo e o milho foram se complementando, já que a resistência do trigo ao frio permitia seu cultivo do inverno à primavera, enquanto o ciclo do milho ia do verão ao outono, proporcionando alimento em todo o ano.

Onde a produção de trigo era importante, antes se cultivavam favas, grão-de-bico e, embora em menor quantidade, cevada e ervilhas; como no caso de Tiripitío (hoje Tiripetío), “uma população dentro do Bispado de Michoacán com altitude superior a 2 mil metros acima do nível do mar, e cujo prefeito presumiu que o trigo, a cevada, a fava e o grão-de-bico cresciam muito bem, ‘como nas melhores terras da Espanha’” (MACHUCA, 2013, p. 82, tradução nossa).

Além do trigo, os espanhóis procuraram por todos os meios introduzir a azeitona e a uva, importantes para a produção do azeite e do vinho, embora com pouco sucesso. O bispo Vasco de Quiroga (hoje denominado Tata Vasco, devido ao costume dos povos originários de chamarem os que consideravam seus benfeitores de tatas, que significa pai, diferenciando-os dos conquistadores que lhes infligiam constantes maus-tratos) incentivou o cultivo de olivais no antigo convento franciscano de Tzintzuntzan, “onde, segundo a tradição, as oliveiras que ainda sobrevivem no seu jardim teriam sido plantadas por ordem da Tata Vasco para relembrar o Monte das Oliveiras – evento duvidoso se tivermos em conta a tensão que existia entre o bispo e os frades na época” (MACHUCA, 2013, p. 82, tradução nossa). Quanto às videiras, sofreram o mesmo destino das oliveiras, pois os locais onde se conseguia cultivá-las

eram muito escassos. Quanto a Michoacán, por volta de 1580 plantações haviam sido realizadas em Jiquilpan, Tancítaro, Tinguindín e Chilchota. Tancítaro e Chilchota são mencionados nas *Relações geográficas* de Michoacán como terras férteis para o cultivo da uva (MACHUCA, 2013).

Cidades mágicas: a recolonização das comunidades indígenas

Depois de fazer um desvio talvez não tão curto para analisar a riqueza cultural dos povos indígenas no México (e no mundo, sem dúvida), cabe agora entrar em profundidade nos assuntos que ocupam e preocupam este trabalho: a recolonização da paisagem rural, a ruptura da vida cultural comunal e a transformação de suas próprias criações, sofridas pelos habitantes originários dos povoados indígenas nos quais o programa Cidades Mágicas (*Pueblos Mágicos*) foi implementado.

O programa Cidades Mágicas foi institucionalizado pelo governo federal mexicano em 2001 como parte dos objetivos definidos pela Agenda 21, concebida durante a Conferência Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, também conhecida como Cúpula da Terra. Essa conferência, convocada pela Organização das Nações Unidas (ONU) e realizada em 1992 no Rio de Janeiro, propunha, por meio da Agenda 21: “apoiar iniciativas que construam um modelo de desenvolvimento sustentável para o século XXI”. A Divisão de Desenvolvimento Sustentável do Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais da ONU declara que

a Agenda 21 é um plano de ação abrangente que terá que ser adotado universal, nacional e localmente por organizações do Sistema das Nações Unidas, governos e grupos principais de cada zona em que o ser humano influencia o meio ambiente (DEPARTAMENTO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y SOCIALES, tradução nossa).

A referida agenda foi assinada pelos representantes de 172 países-membros das Nações Unidas, que se comprometeram a “aplicar políticas ambientais, econômicas e sociais em nível local visando o desenvolvimento sustentável” (AYALA HERNÁNDEZ; DCSBA, 2017, p. 5). Em tese, os objetivos traçados pela referida agenda seriam voltados para garantir a sustentabilidade ambiental, a justiça social e o equilíbrio econômico. Quanto aos objetivos que têm a ver diretamente com o meio ambiente, destacam-se:

Proteção da atmosfera, planejamento e gestão dos recursos terrestres, combate ao desmatamento, combate à desertificação e seca, desenvolvimento sustentável de áreas de montanha, promoção da agricultura e do desenvolvimento rural sustentável, conservação da diversidade biológica, proteção dos oceanos e mares, bem como das zonas costeiras, qualidade e abastecimento dos recursos de água doce, gestão racional de produtos químicos tóxicos, gestão de resíduos perigosos, radioativos ou não, gestão de resíduos sólidos (BORRÁS, 2018, tradução nossa).

Nesse contexto, o programa Cidades Mágicas foi institucionalizado através da Secretaria de Turismo do México (Sectur) com a pretensa intenção de contribuir “para valorizar um conjunto de populações do país que sempre estiveram no imaginário coletivo da nação como um todo e que representam novas e diferentes alternativas para os visitantes nacionais e estrangeiros” (SECTUR, 2020). Recentemente foram incorporadas duas cidades: Huasca del Campo e Real de Catorce (VALVERDE VALVERDE, 2013), contabilizando atualmente 121 cidades mágicas segundo a Secretaria de Turismo do Governo do México⁹.

Longe de focar seus esforços no apoio aos povos indígenas sempre esquecidos (contabilizam-se no México 68 povos que ainda conservam suas línguas; número que vem diminuindo por causa de políticas que buscavam “branquear” os indígenas, obrigando-os a falar em espanhol), o Governo do México “descobriu” o potencial turístico que esses espaços, onde o tempo parece ter parado, têm, pois o mal denominado “desenvolvimento” nunca os alcançou, mantendo-os no esquecimento e na miséria. Por isso, esse programa foi visto como uma possibilidade de obter mais recursos por meio do turismo nacional e estrangeiro para as cidades coloniais do país, devido ao charme e à originalidade de sua arquitetura, construída por mãos indígenas e sempre rodeada pela beleza da paisagem que os povos originários preservaram ao longo dos séculos.

Enquadrado na economia neoliberal, que prioriza o lucro em vez do bem-estar social, o objetivo central do programa foi, no entanto, promover o investimento de construtoras, hotéis, restaurantes e outros capitalistas. Estes se ocuparam em transformar a arquitetura e a paisagem original das cidades candidatas a fazerem parte desse

9. Para mais informações, ver Sectur (2022).

programa aparentemente benéfico, assim perturbando radicalmente a vida comunitária, os usos e os costumes tradicionais. Basta ler a apresentação que a Sectur faz da iniciativa para perceber a finalidade comercial do projeto, pautado em atrair o maior número de turistas possível, desconsiderando a opinião dos habitantes dessas cidades:

Uma Cidade Mágica é um lugar com símbolos e lendas, cidades com história que em muitos casos foram palco de acontecimentos transcendentales para o nosso país, são lugares que mostram a identidade nacional em cada um dos seus recantos, com uma magia que emana dos seus atrativos; visitá-los é uma oportunidade de descobrir o encanto do México (SECTUR, 2020, tradução nossa).

Assim, cabe agora ver o que a implantação do programa significou na prática para essas comunidades. Evidentemente, existem diferentes pontos de vista sobre o assunto: o das autoridades, que, por iniciativa própria e sem consultar a população, decidem que vale a pena solicitar o reconhecimento do território como uma cidade mágica, muitas vezes levadas por interesses financeiros pessoais; o dos investidores, que, uma vez concedido o privilégio de terem aceitas suas propostas, instalam os seus negócios na zona central dessas comunidades, deslocando os antigos pequenos negócios locais e os habitantes originários, que ficam ainda mais marginalizados por perderem a possibilidade de vender o seu artesanato nos centros comerciais (porque enfeiam a zona e afastam os turistas).

Como é de se esperar, a Sectur coloca uma série de condições (como haver um mínimo de 2 mil habitantes) aos candidatos por meio de um documento no qual expõe as regras de funcionamento, os requisitos e os objetivos do programa¹⁰. Criou-se também o *Guía de incorporación y permanência Pueblos Mágicos*, no qual se dão instruções precisas para a adesão ao projeto, que é apresentado da seguinte forma:

Cidades Mágicas é um programa de política turística que atua diretamente nas localidades como uma marca distintiva do turismo do México, por isso a Secretaría Federal de Turismo busca mantê-la em um nível de respeito e de cumprimento de suas regras de funcionamento, para alcançar os objetivos de desenvolvimento e

10. Ver: Sectur (2017).

fazer do turismo nas localidades uma atividade que contribua para elevar os níveis de bem-estar, manter e aumentar o emprego, promover e rentabilizar o investimento (SECTUR, 2018, tradução nossa).

Ressalta-se que, caso algum desses requisitos seja infringido de acordo com o parecer da Sectur, a nomeação poderá ser retirada. Um caso específico é o de Pátzcuaro, em Michoacán, que, em 2002, foi reconhecido pela primeira vez como cidade mágica, mas teve o título retirado por não controlar os vendedores ambulantes. Posteriormente, assim que o problema foi “resolvido”, a cidade foi reintegrada ao programa¹¹. A proibição dos vendedores ambulantes acarreta o consequente empobrecimento dos artesãos locais e das cidades vizinhas, que antes encontravam nas principais praças dessas cidades um espaço importante para vender seus produtos por preços baixíssimos e levar comida para casa, para a família.

Há uma documentação variada de estudiosos sobre o assunto que apresenta, de diferentes perspectivas, as experiências vividas por algumas das 121 cidades mágicas do México. Por exemplo, do ponto de vista da arquitetura, do planejamento urbano e das ciências sociais, María del Carmen Valverde Valverde indaga se, para a Secretaria de Turismo, “a magia das cidades é um atributo intrínseco, ou é adquirido por designação ou decreto?” (VALVERDE VALVERDE, 2013, p. 2). Em sua análise, Valverde Valverde levanta uma realidade comum a esses novos espaços turísticos, outrora tranquilos e respeitadores do seu meio, que de repente se deparam com uma nova realidade, completamente alheia aos seus usos e costumes.

Até poucos anos atrás, muitos desses locais continham características eminentemente rurais, agora apresentam uma tendência clara de urbanização, com expressões indesejáveis, e cujas manifestações não eram previsíveis nas projeções de planejamento anteriores à introdução da atividade turística.

Diante dessa transformação, construiu-se uma paisagem turística que, sem dúvida, não foi espontânea, em grande medida foi produto da implementação de políticas públicas nas diferentes áreas territoriais (VALVERDE VALVERDE, 2013, p. 6, tradução nossa).

11. Não foram encontradas as datas exatas de retirada e reinserção de Pátzcuaro no programa.

Por sua vez, García García de León e Méndez Sainz, num artigo interessante publicado pela Universidade Politécnica da Catalunha, fazem uma análise exaustiva do ponto de vista arquitetônico a partir do qual propõem o programa Cidades Mágicas como uma marca turística (o que já fora observado no *Guía de incorporación y permanencia Pueblos Mágicos*, da própria Sectur).

O Programa Cidades Mágicas as expõe [as cidades] à luz do turismo de massa e com isso ao impacto do redesenho da oferta e das próprias cidades, ou seja, sobre- põe uma nova imagem para a divulgação na mídia e para o consumo padroni- zado, que as sujeita a um intenso dinamismo de intervenções públicas e privadas sobre o patrimônio nas suas mais diversas facetas, todas integradas a uma nova realidade em construção (GARCÍA GARCÍA DE LEÓN; MÉNDEZ SAINZ, 2018, p. 162, tradução nossa).

[...] o redesenho das cidades responde a um processo de ressignificação. Para além da mera reutilização ou reciclagem de tecidos socioterritoriais anteriores, concebida na perspectiva funcionalista, a turistificação dos lugares obedece à oferta de uma nova narrativa local dos antigos projetos de nação, revolução e progresso. Agora a nação está projetada para ser diversa e enigmática, com uma riqueza cultural antes negli- genciada: Pátzcuaro é mestiça, crioula, cosmopolita e indígena ao mesmo tempo; Todos Santos é mestiça e colônia de estrangeiros (GARCÍA GARCÍA DE LEÓN; MÉNDEZ SAINZ, 2018, p. 162-163, tradução nossa).

Como toda marca, o programa Cidades Mágicas busca a comercialização de seus produtos. Além dos requisitos estabelecidos, uma vez atingida a receita, recur- sos financeiros são alocados no redesenho arquitetônico do local e, por consequên- cia, da vida comunitária, que é imediatamente afetada por essas mudanças.

Essa estratégia inclui um projeto gráfico que, em tese, identifica os diver- sos atributos históricos e sociais que esses lugares têm. O desenho da marca apro- vado pela Sectur, sempre na perspectiva dos povos envolvidos em suas propostas, baseia-se em um cata-vento colorido para divulgar as cidades em páginas *web* ou fôlderes (Figura 2).

Figura 2 – Pátzcuaro, Pueblo mágico, com a marca do programa



Fonte: Pátzcuaro.com (c2013).

García García de León e Méndez Sainz analisam criticamente essa marca-símbolo:

Por um lado, a simbolização do cata-vento colorido, que reproduz a fórmula multicolorida das marcas-cidade (ou marcas-destino) onde tudo pode ser representado e não há o risco de ser catalogado em uma única atividade (o ecoturismo é representado pelo verde os destinos de sol e praia): “Um cata-vento colorido é o símbolo exato de nossas cidades mágicas, já que o mapa das cidades do México é multicolorido. Cada uma tem um detalhe que a diferencia das demais” (GARCÍA GARCÍA DE LEÓN; MÉNDEZ SAINZ, 2018, p. 163).

Para o neoliberalismo, tudo pode ser transformado em mercadoria: territórios, mares, rios, povos, culturas. O programa Cidades Mágicas é apenas uma das várias formas de racismo, saque e recolonização que o sistema de mercado aplica para se apropriar dos espaços em que os povos indígenas, com suas próprias culturas e filosofias, anteriormente se instalaram, deixando em troca a marginalização e a pobreza entre os sempre esquecidos.

Cidades mágicas em Michoacán: Pátzcuaro, Tzintzuntzan e Cuitzeo, uma abordagem a partir da experiência do seu passeio

No Estado de Michoacán – nome que vem da palavra *michihuacan*, do náuatle, local de pescadores, pois as primeiras populações residiam em torno de lagos da região (Pátzcuaro, Zacapu, Cuitzeo e Zirahuén) e tiravam da pesca o sustento – estão localizadas oito das 121 cidades mágicas que existem atualmente no México, o que o torna o estado com o maior número de municípios reconhecidos pelo programa. São elas: Pátzcuaro, Cuitzeo, Tzintzuntzan, Santa Clara del Cobre, Angangueo, Tacámbaro, Tlalpujahuá e Jiquilpan.

O povoado purépecha orgulha-se de nunca ter sido conquistado pelos mexicanos, pois, rodeado de montanhas, manteve apertada vigilância desde as alturas para impedir a invasão. Infelizmente, o mesmo não aconteceu com a chegada dos espanhóis, visto que portavam armas de fogo desconhecidas dos nativos, ainda somado ao fato de que, aos ouvidos de Zuanga, *cazonci* (governante ou rei) de Tzintzuntzan (então o centro do poder purépecha), já haviam chegado notícias “da destruição do México-Tenochtitlán, naquele fatídico 13 de agosto de 1521, pelas mãos de homens estranhos considerados até então como deuses” (LOS..., 2010, tradução nossa). Zuanga morreu dias depois e, em seu lugar, Tzintzicha Tangaxoan mostrou uma atitude hesitante diante da certeza de sua derrota.

Seus irmãos, Huitzitziltzi e Cuinierángari, sugeriram que ele enviasse um grupo de emissários para se encontrar com os espanhóis. O *cazonci* confiou a missão a seu irmão Cuinierángari, que conheceu Cristóbal de Olid. Seguindo a tática usada por Cortés em Cholula, ele assassinou dezenas de inocentes a sangue frio, alertando o representante purépecha “de todos os horrores que aguardavam os habitantes de Michoacán se eles não se rendessem em paz” (LOS..., 2003, tradução nossa). Aparentemente, esses argumentos foram definitivos para os purépechas permitirem a passagem dos espanhóis para o coração do reino. Os *cazonci*, assustados, fugiram para Pátzcuaro buscando esconderijo, recusando-se a receber Cristóbal de Olid, porém, perante as insistentes ameaças do conquistador, encontraram-se com o espanhol. Sendo insuficiente a quantidade de ouro e joias entregues aos conquistadores, Nuño de Guzmán, um personagem sinistro e implacável

que chegou ao oeste do México em 1530, ordenou que o rei Tangaxoan II fosse queimado vivo, após torturá-lo exigindo sua rendição e riquezas¹².

Michoacán está localizado na parte ocidental da República Mexicana, fazendo fronteira ao norte com os estados de Jalisco, Guanajuato e Querétaro; ao leste com Querétaro, Estado do México e Guerrero; ao sul com Guerrero e o Oceano Pacífico; a oeste com o Oceano Pacífico, Colima e Jalisco. É uma área lacustre, ladeada pelos rios Balsas e Lerma; além do Lago Chapala, que compartilha com Jalisco. “Destaca-se pelos seus corpos d’água, florestas, cultura, tradições, sítios arqueológicos e populações coloniais, [...] sua agricultura, floricultura, silvicultura, pesca e pecuária, além da mineração [...]” (FERNÁNDEZ PONCELA, 2014, tradução nossa). A beleza de seus vilarejos e paisagens faz desse estado, há muito tempo, um destino turístico para pessoas que buscam conhecer seu passado histórico e cultural, bem como usufruir da natureza, longe da multidão enlouquecida das grandes cidades.

O exposto, no entanto, tem sido perturbado pelas inúmeras intervenções que foram realizadas em todo o seu território, com o objetivo de atrair os significativos recursos econômicos gerados por um novo tipo de turista, agora cativado mais pela natureza exótica, costumes e vestuários dos seus habitantes, também vendidos pela indústria turística durante as festividades pitorescas¹³. Talvez o mais famoso evento seja o Festival do Dia dos Mortos, que se celebra em várias cidades, mas a que milhares de viajantes assistem principalmente em Pátzcuaro, induzidos pela propaganda, que fez da cidade o destino preferido daqueles em busca de aventura e emoção. Um exemplo dessa propaganda aparece num dos diversos *sites* turísticos do lugar, que se apresenta da seguinte maneira: “O guia turístico mais completo de Pátzcuaro e região: hotéis, restaurantes, lojas, história, mapas, fotografias, atrações, arredores e muito mais” (PÁTZCUARO.COM, 2013, tradução nossa).

12. Para mais informações, ver, na revista *México Desconocido*, o artigo “Los españoles llegan a Tzintzuntzan” (2003).

13. Para aprofundar as diferenças entre os interesses culturais e a busca do “exótico”, recomenda-se a leitura do livro *Quedarse sin lo “exótico”*, de Estrella de Diego, que afirma: “qualquer objeto, qualquer pessoa, pode se tornar ‘exótico’, pois, no fundo, para o outro, para o diferente, somos todos ‘exóticos’” (DIEGO, 1998).

Não é possível deixar de lado outro dos grandes problemas que surgiram no território de Michoacán e em grande parte do México: o narcotráfico, que, durante os seis anos de mandato de Felipe Calderón Hinojosa como presidente do país, ganhou grande força e até agora não foi controlado. Esse fato preocupa os escalões superiores do poder mais do que a insegurança dos michoacanos, porque afugenta o turismo, que diminuiu significativamente desde que a notícia se espalhou pelo mundo. Apesar disso, após um período de maior tensão, aos poucos, turistas nacionais e estrangeiros vão conhecendo as maravilhas que o estado oferece.

Vale agora adicionar a devastação e o medo que a pandemia, gerada pelo coronavírus, causou em todo o mundo. O setor de turismo vê com horror suas economias “esgotadas” e clama por apoio do governo enquanto os povos indígenas permanecem em condições críticas.

Em relação ao tipo de vegetação nativa do estado de Michoacán, encontram-se na tabela do Boletim da Sociedade Botânica do México (CUÉ BAR *et al.*, 2006, p. 53) as seguintes informações referentes apenas às espécies arbóreas:

Tabela 1 – Número de espécies arbóreas com distribuição restrita a um tipo de vegetação (porcentagem em relação ao total de espécies entre parênteses) para os diferentes grupos de plantas reconhecidos em Michoacán

Tipos de vegetação	Número de espécies (%)	Espécies restritas
Floresta tropical caducifólia	593 (70,2)	87 (10,3)
Floresta de coníferas	336 (39,8)	19 (2,2)
Floresta de carvalhos	332 (39,3)	2 (0,2)
Floresta tropical subcaducifólia	311 (36,8)	6 (0,7)
Matagal xérico	299 (35,4)	6 (0,7)
Floresta mesófila de montanha	295 (34,9)	9 (1,1)
Vegetação aquática e subaquática	223 (26,4)	3 (0,4)
Floresta tropical perenifólia	178 (21,1)	2 (0,2)
Floresta espinhosa	154 (18,2)	1 (0,1)
Campo	52 (6,2)	0 (0)
Vegetação secundária	25 (3,0)	2 (0,2)
Outros tipos de vegetação primária	62 (7,3)	1 (0,1)
Não determinada	40 (4,7)	-

Fonte: Cué Bar e outros (2006, p. 53, tradução nossa).

Pátzcuaro: a primeira cidade mágica de Michoacán

O já mencionado município de Pátzcuaro foi o primeiro a receber o nome de mágico no estado de Michoacán, “privilégio” perdido temporariamente por violação das regras, mas recuperado pouco depois graças à proibição da venda itinerante de produtos artesanais confeccionados por moradores e por indígenas das cidades vizinhas. Para a produção desse artesanato, os locais costumavam fazer uso dos recursos de que dispunham – madeira, cerâmica ou a grande variedade de tules existentes no estado.

Uma vez recuperado o reconhecimento de Pátzcuaro, “generosamente” foram concedidas autorizações aos artesãos para que, durante as férias da Páscoa, possam vender seus produtos na agora lindamente restaurada, limpa e iluminada praça principal, tendo sido, para tanto, instalados estandes próprios como mais um atrativo turístico, os quais não comprometem, é claro, a circulação pelos portais que circundam a praça, onde existem luxuosos hotéis, restaurantes e lojas de “artesanato”, que raramente conservam os atributos das obras originais das cidades, mas que agradam o gosto dos turistas (*turisi*, em purépecha, a língua falada em Pátzcuaro).

Não há acordo sobre o significado da palavra Pátzcuaro. Vários estudiosos a analisaram de diferentes ângulos e cada um deles chegou a uma conclusão diferente. Os significados atribuídos a esta palavra são: “a porta do céu através da qual os deuses sobem e descem”; “assento de *cúes*¹⁴”; “lugar de fundações ou quatro pedras”; “onde eles tingem de preto”; “lugar de alegria”; “onde está a pedra que se chama a entrada do paraíso” (FERNÁNDEZ PONCELA, 2014). Pátzcuaro é um dos destinos de maior atração para o turismo, amplamente divulgado em diferentes espaços. Por exemplo, a revista *México Desconocido* o descreve da seguinte forma:

Em Pátzcuaro respira-se um ar provinciano graças às casas de paredes brancas e telhados coloniais que se harmonizam com praças e jardins, bem como à simpatia de sua população. Os habitantes aproveitaram os benefícios dos solos vulcânicos para a elaboração de belos objetos de arte popular e para o desenvolvimento de

14. De acordo com o *Diccionario del español de México*, *cúe* é um “monte artificial que servia como local de culto para os antigos mesoamericanos” (CÚE, 2022, tradução nossa).

hortas e flores como a begônia, representativa do povoado, além de buganvílias¹⁵, rosas, malvas e outras plantas de uso medicinal.

[...]

Os artesãos de origem purépecha de Pátzcuaro são famosos em todo o país pelas suas criações em madeira, ferro forjado, cerâmica, cestaria, tecido e artigos lacados. A tradicional atividade de pesca no lago é um elemento recorrente em sua arte popular. Você pode comprar artesanato na Casa dos Onze Pátios e nas feiras e mercados de pulgas (PÁTZCUARO, 2010, tradução nossa).

Também não existem dados exatos sobre a data de fundação de Pátzcuaro, a única fonte disponível é a relação dirigida ao vice-rei Dom Antonio de Mendoza, na qual se diz que os fundadores foram os chichimecas, por volta do ano 1324. Os chichimecas foram derrotados pelos atuais purépechas, que elegeram como cacique Tariácuri, o primeiro *cazonci*, título equivalente ao de monarca. Pátzcuaro tornou-se então a primeira capital dos purépechas. Tariácuri dividiu a região em três áreas: Ihuatzio, Tzintzuntzan e Pátzcuaro. Este último lugar foi confiado a Hiquigare, que morreu sem filhos. Por isso, o poder se concentrou em Tzintzuntzan, que se tornou a nova capital sob o reinado de Tangaxoan, deixando Pátzcuaro como centro cerimonial e local de recreação.

Como mencionado, Tangaxoan, o último purépecha *cazonci*, foi assassinado por Nuño de Guzmán, resultando na fuga dos indígenas para as montanhas e no despovoamento da região, que ficou nas mãos dos conquistadores. Em 1538, depois que os espanhóis se instalaram na antiga capital purépecha, foi fundado o Bispado de Michoacán, tendo Dom Vasco de Quiroga como primeiro bispo, que transferiu a capital da província e a Sé Episcopal para Pátzcuaro. Em 1540, Quiroga iniciou o repovoamento de Pátzcuaro por famílias indígenas e espanholas, ao mesmo tempo que fundava o Colégio de San Nicolás. O bispo, posteriormente, ordenou a construção de sua igreja-catedral no local onde estava o templo dedicado à deusa purépecha

15. Buganvília é uma planta nativa da América do Sul. Seu nome científico é *Bougainvillea glabra* Choisy, da família Nictaginaceae. É um arbusto trepador com espinhos e folhas alongadas. Suas flores, brancas e pequeninas, são rodeadas por brácteas, folhas de cores vivas, que as pessoas tomam como flores sem o ser.

Cuerápari. A obra ficou inacabada por não ter sido aceita pela Espanha (atualmente o prédio virou a Basílica de Nossa Senhora da Saúde). Vasco de Quiroga é considerado um benfeitor do povo purépecha, pois mostrou-se compreensivo, ensinou aos indígenas novos ofícios, cuidou da saúde deles etc.

Em 1575, dez anos após a morte de Quiroga, ocorrida em Uruapan, começou o declínio de Pátzcuaro, quando as autoridades civis foram transferidas para o recém-fundado Valladolid. Em 1579 e 1580, as autoridades eclesiásticas e o Colégio de San Nicolás também se mudaram para Valladolid (HISTORIA..., 2013, tradução nossa).

Durante o período colonial, eventos populares civis e religiosos eram realizados na praça central do município, sendo estabelecida uma feira semanal. Curiosamente, ao contrário de outras praças coloniais, nesta não havia templo. No século XIX, foi dada sua aparência paisagística e foram plantados os freixos que a delimitam até hoje, enquanto, ao seu redor, várias fachadas de casarões pertencentes a famílias abastadas foram modificadas para ter o estilo neoclássico de hoje. Em 1964, foi efetuada uma nova remodelação da praça, que passou a designar-se Praça Vasco de Quiroga, tendo sido colocada no centro da fonte uma estátua de bronze dedicada ao bispo.

Toda a paisagem de Pátzcuaro mudou desde 2002; hoje ela é uma bela cidade em si com um amplo bairro central. A abundância de edifícios coloniais e o contorno de suas ruas de paralelepípedos convidam a passear por ela e encontrar novas praças e jardins, o mercado popular, as vendas de artesanato, doces e comidas típicas da região. Porém há uma outra Pátzcuaro, a das casas humildes, longe da “magia” do centro histórico. Visitei-a várias vezes desde a minha chegada a Michoacán, em 1997, testemunhando as mudanças sofridas, principalmente a partir de 2002, quando começou a se transformar graças à sua nova categoria de cidade mágica. Em 2010, realizou-se a remodelação mais recente, enquanto, em 2015, a multinacional Walmart deu início à construção de uma das suas sucursais, em que pese a árdua resistência dos habitantes locais e a (nula) intervenção do Instituto Nacional de Antropologia e História (Inah), cujas responsabilidades incluem o cuidado e a preservação do patrimônio histórico¹⁶.

16. Para saber mais sobre a história, os mitos e a realidade de Pátzcuaro, ver Fernández Poncela (2014).

E não se trata apenas da geografia e da paisagem, é, sobretudo, a interrupção abrupta na vida cotidiana dos habitantes originais, muitos dos quais agora deslocados para dar espaço a novos negócios, restaurantes, cafés, centros culturais, locais de exposições, entre outras atividades econômicas. Numa visita ao antigo Convento Jesuíta de Pátzcuaro, agora convertido em museu, em 2019, encontrei, no fundo do pátio solitário, a Sra. María Hernández, que trabalhava em um velho tear de madeira. Já fazia muito tempo que não via alguém trabalhando aquele tipo de tecido, então me aproximei cheia de interesse, cumprimentei-a, me apresentei, perguntei o nome dela e pedi que me permitisse algumas palavras. Conversamos, perguntei a ela desde quando ela fazia aquele tipo de trabalho, ela disse que desde criança. Também perguntei o porquê de não ser mais possível ver esses teares em funcionamento, antes algo comum de se observar na Casa dos 11 Pátios¹⁷, onde os artesãos podiam ser encontrados trabalhando em belas e coloridas telas feitas com fios de algodão em instrumentos antigos. Sua resposta foi eloquente: “minha família trabalha nos teares desde meus avós, ou antes, mas os teares não são nossos, mas sim dos donos das oficinas. Eu gostaria de ter o meu tear, mas não dá, não dá dinheiro para comprá-lo”.

Perguntei então onde estavam os ateliês que funcionavam na citada Casa dos 11 Pátios, onde os tecidos podiam ser comprados por metro, o que atualmente é impossível, pois os patrões instalam fora daquele espaço (embora bem próximo a ele) os seus agora luxuosos negócios, nos quais já não são oferecidos os artesanatos purépecha, mas peças com novos e modernos *designs*, mais agradáveis aos olhos dos turistas, feitas com tecidos similares e dotadas de alguns elementos “típicos”. A sua resposta foi: “Tem oficinas em vários locais, e são cobertas pelo metrô, mas tenho medo de ir pedir ao empregador para trabalhar, para fazer”. Dona María, que no dia seguinte havia sido enviada pelo patrão ao museu a fim de fazer uma demonstração do uso dos teares, trabalha diariamente em uma das salas junto com seu irmão. O salário que recebe por dia “mal dá para comer. Sobrevivemos porque também temos o milharal para fazer a tortilha e plantamos verduras”.

O Lago Pátzcuaro, onde existem nove ilhas (embora a maioria dos turistas conheça apenas a de Janitzio), abastecia seus habitantes com uma espécie de peixe

17. Conjunto de edifícios coloniais do século XVII onde se estabeleceram as monjas dominicanas, hoje convertido em espaço de exibição para o trabalho de artesãos e artesãs locais.

endêmica do lugar, o peixe branco (*Chirostoma estor*) com sua flora e materiais para confecção dos objetos de sua produção criativa. Hoje, o lago já está muito poluído, todos os dias do ano uma flotilha de aproximadamente 150 barcos – movidos pelo poluente diesel – vão e vêm de diferentes cais, levando e trazendo turistas; o peixe branco está prestes a desaparecer. Atualmente, Janitzio vive basicamente do turismo, as velhas canoas com suas famosas redes em forma de asa de borboleta servem apenas para atração turística. Os habitantes da vila e das ilhas vivem para atender aos viajantes: como porteiros nos estacionamento, preparando comida nos restaurantes, servindo de garçons, limpando o lixo que deixam para trás; tudo em troca de uma renda mínima. O mais triste de tudo é ver como o orgulho e a dignidade indígena foram subjugados pelo racismo persistente e pela necessidade de sobrevivência, enquanto o dinheiro é acumulado pelas autoridades municipais e famílias ricas.

A cidade mágica de Tzintzuntzan

Na mente de um artesão, o conceito como vê a vida adquire um título entre nós denominado “modo de sobrevivência”. Um artesão pela lógica é uma pessoa livre e, claro, feliz. Livre de tabus, livre de conceitos lógicos, livre de todos os tipos de pensamentos adversos. Normalmente, um artesão cria suas próprias possibilidades, ao longo dos anos (LA ARTESANÍA..., 2019, 5 min 19 s, tradução nossa).

Tzintzuntzan, “lugar dos colibris” na língua purépecha, recebeu a nomeação de Cidade Mágica em 2012. É um local que ainda hoje, após séculos de história, revela a grandeza do seu passado pré-hispânico. À época, por situar-se em uma planície às margens do Lago Pátzcuaro, foi ideal como fortaleza do reino. Hoje, com o antigo centro cerimonial restaurado, é possível apreciar a magnificência de suas construções cerimoniais, bem como a beleza da paisagem que envolve os restos da antiga capital do Império Purépecha governado por Tangaxoan. O local abrigava cinco templos datados do século XIII, erguidos em um terraço de blocos de pedra. Todo esse esplendor pouco interessou aos espanhóis, que estavam em busca de riquezas – razão pela qual, como já mencionado, Nuño de Guzmán, de reconhecida crueldade no trato com os indígenas, ordenou que o *cazonci* fosse queimado vivo, pois suspeitava que o rei havia escondido parte do próprio tesouro e exigia que lhe fosse entregue.

Em relação à sua localização geográfica, encontram-se as seguintes informações:

Localiza-se ao norte do estado, nas coordenadas 19°38' de latitude norte e 101°35' de longitude oeste, a uma altitude de 2.050 metros acima do nível do mar. Faz fronteira ao norte com Quiroga, a noroeste com Morelia, a leste com Lagunillas, a sudoeste com Huiramba, ao sul com Pátzcuaro, e a oeste com Erongarícuaro. Sua distância até a capital do estado é de 53 km (MEDIO..., 2022, tradução nossa).

A sua flora é predominantemente composta por floresta mista com pinheiros, carvalhos e cedros. A área florestal madeireira é ocupada por pinheiros e carvalhos, e a não madeireira por arbustos de diferentes espécies. “Os solos do município datam dos períodos cenozoico, quaternário, terciário e plioceno, correspondem principalmente aos do tipo pradaria e de montanha. Seu uso é principalmente florestal e, em menor grau, agrícola e pecuário” (MEDIO..., 2022, tradução nossa). A fauna é composta principalmente por coiotes, tatus, doninhas e coelhos. Com a chegada dos primeiros soldados espanhóis, Tzintzuntzan tornou-se um centro urbano com 25 ou 30 mil habitantes espalhados em uma planície entre o lago e as duas montanhas próximas, tudo em uma área que ocupava em torno de sete quilômetros quadrados.

Como já foi dito, em 1538, Vasco de Quiroga chegou a Tzintzuntzan como ouvidor e, como humanista que era, ficou horrorizado com o tratamento que os povos nativos recebiam quando escravizados, pois eram marcados com ferro quente. Em seu relatório ao Presidente da Corte, ele condenou a prática da escravidão.

A primeira medida que ele tomou – devido aos maus tratos que os ibéricos haviam dado aos nativos e principalmente ao assassinato do chefe dos indígenas tarascos perpetrado por Nuño de Guzmán, havia sido provocada a rebelião dos nativos michoacanos – foi abrir um *juicio de residencia* [antigo processo judicial do direito castelhano] contra Nuño Beltrán de Guzmán, Juan Ortiz de Matienzo e Diego Delgadillo, ex-ouvidores, que foram considerados culpados e logo retornaram à Espanha (VASCO..., 2022, tradução nossa).

Em Tzintzuntzan, mandou fundar o Convento de São Francisco, em cujo átrio há oliveiras que, segundo a tradição, foram plantadas por ordem do próprio D. Vasco

de Quiroga (e que foram um elemento de fascínio para mim quando, pela primeira vez, visitei o lugar, em 1998; pareceram-me – e acho que são – “fósseis vivos”). Como o “Tata Vasco” já havia feito em outras localidades de Michoacán, encarregou-se de ensinar novos ofícios aos indígenas do lugar, praticados até hoje. Posteriormente (apesar da oposição e das reclamações dos espanhóis e nativos do lugar), decidiu mudar a capital da província de Michoacán para Pátzcuaro, que até então era considerada mais um bairro de Tzintzuntzan. Desse modo,

[Tzintzuntzan] perdeu seu esplendor e importância econômica e social em 1539, mesmo o título de cidade tenha sido conferido em 1523 [...]. Depois, esse estatuto foi concedido a Pátzcuaro, que de fato já tinha a administração eclesiástica e civil, deixando Tzintzuntzan reduzida e abandonada (HISTORIA, 2022, tradução nossa).

Com a nomeação de cidade mágica, as avenidas foram melhorando, assim como seus respectivos restaurantes, lojas de anato e outros edifícios. No antigo Centro Cerimonial foi instalado um museu e remodelado o Convento de São Francisco, que já se encontrava praticamente em ruínas. Deve-se reconhecer que, neste caso, um cuidado especial foi tomado no trabalho realizado. Do lado do convento existe uma feira de artesanato local onde os artesãos utilizam o tule – plantas fibrosas de várias espécies que crescem naturalmente nas margens do Lago Pátzcuaro e que podem alcançar 2,5 metros – como matéria-prima.

A tecelagem de diversas fibras vegetais para a confecção de utensílios domésticos é um ofício pré-hispânico, ainda praticado pelos habitantes dos arredores dos lagos e lagunas não só no estado de Michoacán, mas também em outros estados da República Mexicana. Infelizmente, hoje, com a saturação dos objetos industrializados, seu uso foi diminuído de modo que os artesãos tiveram que recorrer à sua criatividade para fazer novos objetos, tanto úteis para a vida “moderna” quanto meramente decorativos.

No projeto inicial deste trabalho, cogitei uma mudança para Tzintzuntzan a fim de fazer entrevistas com alguns dos artesãos que ainda trabalham com o tule, mas o clima e a pandemia, que nos mantiveram confinados por muitos meses, impediram minha ida. Felizmente, outras pessoas antes de mim haviam conduzido algumas entrevistas, entre as quais encontrei uma muito breve, realizada pelo canal Al Extremo com uma família – Don Andrés, Dona Marcelina, sua esposa, e Beto, o

filho deles – em Ichupio, uma cidade às margens do Lago Pátzcuaro. Dela, resgato alguns trechos. O narrador explica: “Beto [...] nos leva para conhecer o tule, uma planta que cresce ao pé do lago (TEJER..., 2016, 32 s, tradução nossa). Ao mostrar-lhe o tule, Beto esclarece: “está verde, mas tem que deixar secar uns cinco dias e depois virar para secar o outro lado” (TEJER..., 2016, 47 s, tradução nossa). Por sua vez, Don Andrés comenta:

Minha irmã tecia dois *petates* [esteiras] por dia com a minha mãe, eram muitas por semana, nós tínhamos dezenas para levar para vender. Íamos para Quiroga e meu pai para vender lhes dizia: “esses *petates* que a gente traz são grandes, aqui você rola a noite toda pra lá e para cá” (TEJER..., 2016, 1 min 17 s, tradução nossa).

Também Dona Marcelina se manifesta dizendo que foi observando que aprendeu a trabalhar o tule (TEJER..., 2016, 2 min 11 s, tradução nossa).

Em média, eles lucram com seu artesanato entre dois e três dólares por dia.

Para entender melhor esse contexto, há um documentário mais profissional, completo e interessante realizado pelo Centro Universitario del Sur da Universidade de Guadalajara (Jalisco, México), em que entrevistam o artesão José Cano Evangelista (autor da epígrafe com a qual inicio esta seção), natural de Zapotlán el Grande, em Jalisco, habitante dos povoados que circundam a bacia da Lagoa Zapotlán.

Pelo interesse que esse documentário desperta, não só pela excelente revisão do comércio tuleiro, que envolve uma série de trocas alternativas, mas pela sabedoria e filosofia de vida notável desse homem, que aprendeu o ofício com o avô, que o criou, tomo a coragem de transcrever longos fragmentos de sua fala:

Uma pessoa que não tinha muitas possibilidades de sucesso acadêmico só lhe resta graduar-se em sobrevivência [...] Vivi e cresci neste ambiente, em que agradeço a Deus e ao meio em que vivemos, porque nos ofereceu os materiais que precisávamos, e por isso é que toda a minha vida me dediquei a isso. Trabalhamos com fibras vegetais, entre as quais: o junco, o *otate*, o henequém, mas especialmente o tule. O tule, no geral, tem duas variedades: uma é *palma* ou *palmilla* [em português, “tabua”: *Typha dominguensis*], é plana; e a outra é *rollito* ou *rollizo* [*Scirpus californicus*]; as suas qualidades convidaram-nos a criar artigos de acordo com a

capacidade genética que tinham tanto uma quanto a outra, por exemplo, o *rollizo* é um vegetal que é muito consistente, mas é mais afetado pela umidade; no caso da *palma* ou *palmilla*, ela tem mais elasticidade (LA ARTESANÍA..., 2019, 1 min 42 s, tradução nossa).

Uma das necessidades para extrair o tule, quando o nível da água subia, foi buscar a forma de como continuar o explorando. Foi tanta a necessidade que tivemos que fabricar jangadas chamadas *tapeixtli*, que fizemos e nas quais trabalhamos nos deslocando de um lugar para outro na água. Fizemos isso não apenas com o propósito de flutuar na água, mas também para trabalhar. Então, quando a gente inventou o nosso próprio jeito de navegar, de trabalhar flutuando na água, não era nada mais do que isso, expandir a imaginação para resolver um problema [...]. Hoje são barcos, mas antigamente eram *tapeixtlis*. Uma pessoa que tivesse habilidade para trabalhar uma jangada daquelas [...] cortava o equivalente em rendimentos a dois salários mínimos [...], e isso era o que o satisfazia como meio de sobrevivência, porque dava para comer muito bem, porque, já cortado e pronto para trabalhar, lhe dava lucro [...]. Era o equivalente a dois dias [...]. É uma técnica que aprendemos com os nossos pais e avós. Normalmente [a jangada] é feita com tule. Dos dois tipos de tule, o mais adequado é o *rollizo* (LA ARTESANÍA..., 2019, 5 min 55 s, tradução nossa).

A mente de um artesão normalmente é livre e busca soluções para suas próprias necessidades. Quando uma pessoa é livre, coloca em marcha sua imaginação, coloca em marcha seu intelecto, sua capacidade criativa [...]. Começamos a fabricar uma ferramenta chamada *gancho* [...], e era de acordo com a necessidade, tínhamos que encontrar a forma, a curvatura, o tipo de fio que deveria ter [...], próprios para aproveitar a maior quantidade de corte, e isso foi gerado normalmente pela mesma necessidade de ter de usá-lo em cima de um *tapeixtli* (LA ARTESANÍA..., 2019, 13 min 9 s, tradução nossa).

“Quero deixar como mensagem [...] que despertem o artesão que todos levamos dentro [...], que um modo de sobrevivência tão digno é como um diploma universitário, é como um bom emprego” (LA ARTESANÍA..., 2019, 16 min 9 s, tradução nossa).

A cidade mágica de Cuitzeo

Cuitzeo (“lugar dos jarros”, na língua purépecha) é outra das oito cidades mágicas de Michoacán. Encontra-se na região com o mesmo nome e recebeu o reconhecimento em 2006.

O município de Cuitzeo está localizado no norte do estado de Michoacán, nas coordenadas 19°58’ de latitude norte e 101°08’ de longitude oeste, a uma altitude de 1.840 metros acima do nível do mar. Limita-se ao norte com o estado de Guanajuato; a noroeste com o município de Santa Ana Maya; a sudeste com o município de Álvaro Obregón, ao sul com o município de Tarímbaro e a oeste com os municípios de Huandacareo e Copándaro. Sua distância até a capital do estado, Morelia, é de 34 quilômetros (INEGI, 2005 *apud* GARCÍA VEGA; GUERRERO GARCIA ROJAS, 2014, p. 79, tradução nossa).

Sendo Michoacán uma região lacustre, não é surpreendente que Cuitzeo tenha um lago natural na parte central. Sua superfície aproximada é de 1.260 quilômetros quadrados; embora raso, atualmente suas águas são turvas. O lago é cercado por montanhas, o nível de água é muito variável a depender do clima e, durante a estação seca, as águas diminuem até findarem. Sua paisagem natural é formada por árvores, como algarobeiras (*mezquite* em espanhol, palavra náuatle que significa alimento da lua), árvores do Peru (*Schinus areira*), *huizache*, amendoim, *grangeno* e plantas como agave, aloé etc.

Os estudos antropológicos dessa região destacam a importância do lugar, que, na era pré-colombiana, recebeu influências de várias culturas, como a chupícuara, teotihuacan, tolteca e finalmente a purépecha, cuja língua ainda é falada em alguns municípios. Viviam da agricultura, principalmente do cultivo do milho e do que obtinham do lago: pesca do charal (peixes do gênero *Chirostoma*) e do *axayácatl* (um tipo de ovo de insetos utilizado na culinária) e a caça a patos. Durante a era colonial, como em todo o chamado Novo Mundo, chegaram as ordens religiosas. No caso de Cuitzeo, foram os frades agostinianos que, sob a direção de Frei Francisco de Villafuerte, fundaram, em 1550, o Convento de Santa María Magdalena. Seu estilo combina elementos arquitetônicos da Alta Idade Média e do Renascimento, além das contribuições dos construtores indígenas, que aproveitavam qualquer

oportunidade para revelar sua forma particular de ver e entender o mundo. No local ocupado pelo jardim do convento, atrás da igreja, existem ruínas arqueológicas sobre as quais foi erguido o edifício.

Os investigadores Diego García Veja e Hilda Guerrero García Rojas realizaram um interessante trabalho *in situ*, através de

uma consulta aos cidadãos de Cuitzeo “sobre a atividade turística e mais especificamente sobre o Programa Federal Cidades Mágicas. Alguns dos objetivos estabelecidos para esta consulta foram identificar as *percepções* ou *opiniões* que os cidadãos locais têm sobre o referido programa” (GARCÍA VEJA; GUERRERO GARCÍA ROJAS, 2014, p. 72, grifo dos autores, tradução nossa).

Seu estudo se baseou em “trinta questões de ordem qualitativa e quantitativa” que foram subdivididas em três blocos: questões gerais sobre turismo, considerações sobre o programa de turismo Cidades Mágicas e, por fim, sobre o perfil socioeconômico da casa entrevistada. Entre as questões, algumas diziam respeito a quanto conhecimento os entrevistados tinham sobre o referido programa; se conheciam os requisitos necessários para participar dele; se conheciam as pessoas que fazem parte do Comitê de Cidades Mágicas de Cuitzeo; se sabiam que Cuitzeo obteve esse reconhecimento; se foram informados e/ou consultados em algum momento sobre isso; se o programa trouxera algum benefício para eles; quais setores da população consideravam ser beneficiários; como avaliavam o trabalho do poder público municipal (GARCÍA VEJA; GUERRERO GARCÍA ROJAS, 2014).

Os resultados obtidos são bastante reveladores sobre o elitismo e o sigilo com que são geridos esses tipos de programas, normalmente decididos pelas autoridades municipais e famílias abastadas que, por acaso, são proprietárias das casas localizadas na praça central, a cuja renovação o recurso recebido está destinado, como um privilégio. As pessoas comuns, os mais pobres, aqueles que vivem fora dessa área, aqueles que continuam a viver da pesca e da agricultura ou da produção de empregos criativos, aqueles que trabalham para empresários em troca de salários muito baixos produzem a “magia” desses lugares, mas esse povo desprovido de bens materiais só é levado em conta quando se trata de votar ou produzir riquezas para inchar as carteiras dos chefes de cada região.

O Instituto Nacional de Antropologia e História abriu o Convento de Santa María Magdalena ao público em 1965 (a igreja ainda funciona como tal). De 2004 a 2008, “o monumento histórico foi objeto de uma restauração integral cuidadosa, devolvendo-lhe parte do seu antigo esplendor, tornando-se o Museo de la Estampa do Antigo Convento de Santa María Magdalena” (INAH, 2022).

Porém quem escreve este texto tem outra visão, pois conheceu esse lugar em 1997 e encontrou um espaço maravilhoso, com arquitetura colonial típica e emoldurada por uma paisagem de sonho, um edifício muito bem preservado tanto por fora quanto por dentro, embora ainda não restaurado. Isso o tornava ainda mais interessante, porque parecia em perfeita ordem, com alguns elementos arquitetônicos destacados do lugar – como gárgulas ou pedaços de colunas dispostos em espaços protegidos ou nas paredes. Nos seus pátios, avistavam-se vestígios de antigos murais, incluindo uma cena da Virgem Maria com excelente desenho e sombreado, fruto do virtuosismo de um muito bom pintor, provavelmente de origem espanhola.

No térreo, percorrendo os corredores, ao fundo, encontrava-se uma extraordinária exposição de arte de temática social dos grandes mestres da gravura da primeira metade do século XX, tais como: Leopoldo Méndez, Arturo García Bustos, Pablo O’Higgins, Adolfo Mexiac e Alfredo Zalce. No andar superior ficavam as celas dos frades, algumas fechadas, com restos de móveis no interior, outras abertas e de cujas janelas se podia apreciar parte do que foi o pomar e a bela paisagem circundante. Havia também as latrinas originais (obviamente já desinfetadas), com o cheiro característico dos longos anos de uso, mas todo o espaço estava perfeitamente limpo. Desde então, tornou-se um lugar privilegiado para levar familiares e amigos. Infelizmente (e esta é uma opinião muito pessoal), o local perdeu muito do seu encanto com a restauração realizada entre 2004 e 2008¹⁸.

Por acaso, fui visitá-lo pela enésima vez, com alguns alunos, justo no dia da sua inauguração (que desconhecia), encontrando-me com a desagradável surpresa.

18. No artigo do Instituto Nacional de Antropologia e História (Inah), intitulado “Museo de la Estampa do antigo Convento de Santa Maria Magdalena”, faz-se uma revisão histórica da chegada dos agostinianos a Cuitzeo, da construção e arquitetura do Convento e da restauração e disposição atual como museu (INAH, 2022).

O mural da Virgem, que tanto me fascinou à primeira vista, foi repintado e coberto por um desenho duro, sem vida. Os traços do autor original haviam desaparecido completamente. O resto do prédio estava brilhando, com as gárgulas e colunas no lugar e recém-pintadas nas cores “tipicamente coloniais”. Fiquei um pouco aborrecida e perguntei ao recepcionista por que haviam permitido tal crime contra aquela joia. Informou-me que o espaço estava sendo inaugurado e que o arquiteto encarregado da remodelação se encontrava num espaço reservado apenas para convidados, portanto eu poderia perguntar-lhe diretamente. Fui ao local enquanto a recepcionista fazia uma ligação e, obviamente, não tive permissão para entrar. Minhas observações foram escritas no livro de reclamações.

A novíssima cidade mágica havia perdido a magia que me fizera voltar várias vezes para visitar aquele convento. Porém, longe da praça central, a vida continua a mesma. Estreitas estradas de terra levam aos povoados ao redor do lago, habitados pelo povo humilde de sempre, com suas casas igualmente humildes, suas velhas canoas amarradas às margens, seus filhos desnutridos olhando os carros passarem. Completamente alheios à importância de viver tão perto de uma cidade mágica, para eles a vida continua a mesma de antes, a mesma de sempre, a mesma por mais de quinhentos anos. O caso de Cuitzeo se repete continuamente em cada uma das regiões onde essas cidades mágicas estão localizadas.

Referências

ALCÁNTARA ONOFRE, Saul. El jardín de Nezahualcóyotl en el cerro del Tetzcozinco. **Arqueología Mexicana**, Ciudad de México, n. 58, p. 52-53, 2002.

AYALA HERNÁNDEZ, Cristal Berenice; DCSBA. Tecnología ambiental: un cambio de conducta en favor del ambiente. **Tecnología Ambiental**, [Ciudad de México]: Universidad Abierta y a Distancia de México, 2017. Edición Especial de *Tecnología Ambiental*: tecnología ambiental, prospectiva y crecimiento profesional, p. 5-8.

BONFIL BATALLA, Guillermo. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. In: MEDINA, Andrés; GARCÍA MORA, Carlos. **La quiebra de la antropología social en México**. México: Unam, 1983. p. 141-165.

BONFIL BATALLA, Guillermo. **México profundo**: una civilización negada. México: Mondadori, 1989.

BORRÁS, Carla. Qué es la agenda 21: resumen y objetivos. **Ecología Verde**, 13 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ecologiaverde.com/que-es-la-agenda-21-resumen-y-objetivos-137.html#ixzz2r3YS3Eg3>. Acesso em: 27 jan. 2022.

CROSBY JR., Alfred Worcester. **The Columbian exchange**: biological and cultural consequences of 1492. Connecticut: Greenwood Press, 1972.

CÚE. In: EL COLÉGIO DE MÉXICO. **Diccionario del español de México**. [Ciudad de México], 2022. Disponível em: <https://dem.colmex.mx/Ver/c%C3%BAe>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CUÉ BAR, Eva M. *et al.* La flora arbórea de Michoacán, México. **Boletín de la Sociedad Botánica de México**, n. 78, p. 47-81, jun. 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/577/57707806.pdf>. Acesso em: jan. 2022.

CULTURA-MÉXICO: Wal-Mart otra vez bajo fuego. **Inter Press Service**, 25 ago. 2005. Disponível em: <http://www.ipsnoticias.net/2005/08/cultura-mexico-wal-mart-otra-vez-bajo-fuego/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

DALIA: flor mexicana de origen prehispánico. **Notimex**, 2016. Disponível em: <http://ntrzacatecas.com/2016/05/15/dalia-flor-mexicana-de-origen-prehispanico/>. Acesso em: 18 jan. 2020.

DÁVALOS, Pablo. Movimientos indígenas en América Latina: el derecho a la palabra. In: DÁVALOS, Pablo. **Pueblos indígenas, estado y democracia**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

DEPARTAMENTO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y SOCIALES. División de desarrollo sostenible. Naciones Unidas. **Documentos**: Programa 21. 2022. Disponível em: <https://www.un.org/spanish/esa/sustdev/agenda21/index.htm>. Acesso em: 28 jan. 2022.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**. Argentina: Editorial del Cardo, 2003.

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. Pátzcuaro, la puerta del cielo o el corazón de Michoacán en el alma de México. **Turydes**, n. 17, dez. 2014. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/turydes/17/patzcuaro.html>. Acesso em: 27 jan. 2022.

FRESQUET FEBRER, José Luis; LÓPEZ TERRADA, María Luz. Plantas mexicanas en Europa en el siglo XVI. **Arqueología Mexicana**, Ciudad de México, n. 39, p. 38-43, set./out. 1999.

GARCÍA GARCÍA DE LEÓN, Aurora; MÉNDEZ SAINZ, Eloy. El relato de la marca Pueblos Mágicos: una interpretación desde las narrativas del patrimonio arquitectónico. **ACE: architecture, city and environment**, v. 12, n. 36, p. 161-176, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.12.36.4815>. Acesso em: 5 fev. 2020.

GARCIA VEGA, Diego; GUERRERO GARCÍA ROJAS, Hilda. El programa “Pueblos Mágicos”: análisis de los resultados de una consulta local ciudadana (El caso de Cuitzeo, Michoacán, México). **Economía y Sociedad**, Morelia, v. 18, n. 31, p. 71-94, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=51033723005>. Acesso em: 7 abr. 2022.

GOBIERNO FEDERAL (México). **Logo Pueblos Mágicos**. 1 arquivo de imagem. 2015. Wikimedia Commons, CC0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Logo_Pueblo_Mágicos.jpg. Acesso em: 24 maio 2022.

GREGOR BARIÉ, Cletus. **Pueblos indígenas y derechos constitucionales en América Latina: un panorama**. 2. ed. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003.

HEYDEN, Doris. Jardines botánicos prehispánicos. **Arqueología Mexicana**, Ciudad de México, n. 57, p. 13-23, set./out. 2002.

HISTORIA. *In*: MUNICIPIO de Tzintzuntzan. Tzintzuntzan, 2022. Disponível em: <https://tzintzuntzan.gob.mx/tu-municipio/historia>. Acesso em: 18 jul. 2022.

HISTORIA de Pátzcuaro. *In*: PÁTZCUARO.COM.: el mejor portal turístico de Pátzcuaro. Disponível em: <http://www.patzcuaro.com/historia/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2022.

INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia. **Museo de la Estampa del Antiguo Convento de Santa María Magdalena**. Ciudad de México: Inah, 2022. Disponível em: <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/312-museo-de-la-estampa-del-antiguo-convento-de-santa-maria-magdalena>. Acesso em: 28 jan. 2022.

LA ARTESANÍA del tule, una manera de sobrevivir “El tapeixtli”. Documentário com depoimento de José Cano Evangelista. Zapotlán el Grande: Centro de Investigación Lago de Zapotlán y Cuencas, 2019. 1 vídeo (19 min 28 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meRwOy6Q0q0>. Acesso em: 4 abr. 2022.

LAS ISLAS del Lago de Pátzcuaro, Michoacán. **México Desconocido**, 25 set. 2017. Disponível em: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/las-islas-del-lago-de-patzcuaro-michoacan.html>. Acesso em: 4 abr. 2022.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Nezahualcóyotl de Tezcoco. *In*: LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Trece poetas del mundo azteca**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978. p. 39-76. (Série de Cultura Náhuatl, Monografias, v. 11).

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. Alcatraz / Huacalxóchitl: símbolo de la sensualidad e instrumento de placer. **Arqueología Mexicana**, n. 147, p. 18-27, set./out. 2017.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. **El pasado indígena**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LÓPEZ BÁRCENAS, Francisco. Los movimientos indígenas en México: rostros y caminos. **El Cotidiano**, Ciudad de México, n. 200, p. 60-75, 2016.

LOS españoles llegan a Tzintzuntzan (Michoacán). **México Desconocido**, jan. 2003. Disponível em: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/los-espanoles-llegan-a-tzintzuntzan-michoacan.html>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MACHUCA, Paulina. El arribo de las plantas a las Islas Occidentales: el caso del Balsas-Jalisco a través de las Relaciones Geográficas del siglo XVI. **Relaciones: estudios de historia y sociedad**, v. 34, n. 136, p. 73-114, 2013.

MARTÍNEZ GENIS, María del Carmen. Desobediencia, imaginación y creatividad: la emergencia indígena latinoamericana a finales del siglo XX. In: GARCÍA BARRERA, Mabel; MANIGLIO, Francesco (org.). **Los territorios discursivos en América Latina: interculturalidad, comunicación e identidad**. Quito: Ediciones Ciespal, 2017. p. 205-216.

MEDIO físico. In: MUNICÍPIO de Tzintzuntzan. Tzintzuntzan, 2022. Disponível em: <https://tzintzuntzan.gob.mx/tu-municipio/medio-fisico>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MONTEMAYOR, Carlos. **Chiapas: la rebelión indígena de México**. México: Joaquín Mortiz, 1997.

NOTIMEX. ¿Qué dice la historia de “Los baños de Nezahualcóyotl”? **Excelsior**, 20 jan. 2019. Disponível em: <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/que-dice-la-historia-de-los-banos-de-nezahualcoyotl/1291446>. Acesso em: 27 jan. 2022.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Convenção n. 169 sobre povos indígenas e tribais e resolução referente à ação da OIT**. Brasília: OIT, 2011.

PÁTZCUARO. **México Desconocido**. 7 jun. 2010. Disponível em: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/patzcuaro-pueblos-magicos-de-mexico.html>. Acesso em: 27 jan. 2022.

PÁTZCUARO.COM.: el mejor portal turístico de Pátzcuaro. 2013. Disponível em: <http://www.patzcuaro.com/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

PÁTZCUARO.COM. Pátzcuaro, pueblo mágico. c2013. 1 fotografia. *In*: PÁTZCUARO.COM.: el mejor portal turístico de Pátzcuaro. 2013. Disponível em: <http://www.patzcuaro.com/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ROJAS RABIELA, Teresa. Las chinampas de México: métodos constructivos. **Arqueología Mexicana**, Ciudad de México, n. 4, p. 48-51, out./set. 1993.

SECTUR. Secretaría de Turismo (México). Acuerdo por el que se emiten las Reglas de Operación del Programa de Desarrollo Regional Turístico Sustentable y Pueblos Mágicos (PRODERMAGICO), para el ejercicio fiscal 2018. **Diário Oficial**: octava sección, 27 dic. 2017. Disponível em: <http://www.sectur.gob.mx/gobmx/wp-content/uploads/2014/10/ROP-2018-en-DOF.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SECTUR. Secretaría de Turismo (México). **Guía de incorporación y permanencia Pueblos Mágicos**. [2018]. Disponível em: <http://www.sectur.gob.mx/wp-content/uploads/2014/10/GUIA-FINAL.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2022.

SECTUR. Secretaría de Turismo (México). **Pueblos Mágicos de México**. Ciudad de México: Gobierno de México, 2020. Disponível em: <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-206528>. Acesso em: 8 dez. 2019.

SECTUR. Secretaría de Turismo (México). **Pueblos Mágicos**: Tzintzuntzan, Michoacán. Gobierno de México. Disponível em: <http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/tzintzuntzan-michoacan/>. Acesso em: 30 maio 2020.

SERVICIO DE INFORMACIÓN AGROALIMENTARIA Y PESQUERA. **Tomate rojo o jitomate: ¿cómo lo llaman donde radicas?** Ciudad de México: Gobierno de México, 2017. Disponível em: <https://www.gob.mx/siap/articulos/tomate-rojo-o-jitomate-como-lo-llaman-donde-radicas>. Acesso em: 18 jul. 2022.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS. Convocatoria. *In: EUROPA ZAPATISTA. Miradas, ecos y reflejos de la digna rabia.* España: www.europazapatista.org, 2009. p. 22-25. Disponível em: http://www.chiapas.at/beitraege/reflejos_de_la_digna_rabia.pdf. Acesso em: 13 jul. 2022.

TEJER el tule, una forma de ganarse la vida. Produção: TV Azteca. Reportagem exibida no programa Al Extremo, Ciudad de México: TV Azteca, 2016. 1 vídeo (3 min 18 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4ZA5F2ch4>. Acesso em: 4 abr. 2020.

TREVIÑO RODRÍGUEZ, Jesús Gerardo. Aguacate. *In: ANDERS, Valentín et al. Etimologías de Chile.* 2001-2020. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?aguacate>. Acesso em: 28 jan. 2022.

VALVERDE VALVERDE, Maria del Carmen. La magia de los pueblos: ¿atributo o designación? Turismo cultural en México. **Topofilia: revista de arquitectura, urbanismo y ciencias sociales**, v. 4, n. 1, p. 11-25, jan. 2013.

VASCO de Quiroga, “tata” Vasco. *In: REGIÓN PÁTZCUARO.* Pátzcuaro: hoteleros de la región de Pátzcuaro, 2022. Disponível em: <https://www.patzcuaro.org/vasco-quiroga-tata-vasco/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

VILLORO TORANZO, Luis. **Los grandes momentos del indigenismo en México.** 2. ed. México: Ciesas-SEP, 1987.

ZARAGOZA REBELDE. **500 Años de Resistencia Indígena, Negra y Popular.** 1 cartaz. España, 1975-2000. CC BY-SA 3.0. Disponível em: <https://www.zaragoza-rebelde.org/v-centenario/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

A paisagem híbrida: o nativo e o não nativo na Espanha. “Te importa um pimentão?”¹

Andreia Falqueto Lemos

Este trabalho parte da hipótese que procura entender a forma como elementos biológicos da paisagem nativa das Américas (neste caso, principalmente da América Central, com sua diversidade centrada nas especiarias culinárias) foram, possivelmente, referência para mudanças significativas nos hábitos alimentares dos espanhóis e, de passagem, também transformaram partes da paisagem peninsular. Assim, admitindo que condimentos nativos atuaram como agentes ativadores de tais mudanças, principalmente devido à introdução na Península Ibérica do cultivo de árvores frutíferas importadas das colônias americanas pelos espanhóis, será investigado como essas relações de movimentos de espécies vegetais, em ambos os sentidos, aproximaram forçadamente duas culturas pelo processo de colonização.

O início desse intercâmbio cultural entre matrizes e colônias, entre outros fatores consideráveis no processo de colonização, levou a flora nativa utilizada na alimentação dos povos originários das Américas a um nível superior de importância. Esse intercâmbio se intensificou pela introdução de costumes vindos do exterior, a fim de alimentar uma

1. A expressão coloquial espanhola “*me importa un pimiento*” pode ser entendida como “eu não quero saber”. Assim, faz-se aqui um jogo de palavras com essa ideia, como será visto no decorrer do texto.

população crescente de origem espanhola, enquanto o colonizador era “contaminado” ou “preso” por novas experiências sensoriais relacionadas ao paladar. Além dos inconvenientes sanitários que sabemos que ocorreram durante esse processo, houve um trânsito de possibilidades gastronômicas. Ao trazer para a Península Ibérica frutas e vegetais do Novo Mundo, a relação com os alimentos foi transformada, gerando novas possibilidades culinárias e mudanças físicas na paisagem de alguns recantos. Além da possibilidade de investigar e acrescentar elementos culturais relacionados com a presença de espécies nativas dos trópicos mesoamericanos, vale concentrar-se no caso da pimenta (Figura 1), cuja presença pode ter transformado a paisagem de alguns lugares da Espanha.

Figura 1 – Pimenta



Fonte: a autora.

Os povos nativos das vastas terras das Américas foram invadidos e seus territórios conquistados pelos espanhóis. Dentro desse contexto de conquista, colonização e resistência, considerando que os aspectos históricos desses eventos já dispõem de uma extensa bibliografia, cabem aqui outras questões que buscam esclarecer traços exclusivos dentro da relação estabelecida pelo conquistador. Como, apesar de tanto sangue e violência, foi possível construir algo em comum? Nesse sentido, investiga-se como os paladares – também inseridos no processo de colonização – interagiram em ambos os lados. Admitindo que essas relações interculturais se deram nos dois sentidos, os sabores experimentados e originados nas colônias foram transferidos para as matrizes, permitindo a transformação de gostos, hábitos alimentares e, em última instância, da paisagem. Tal fato é verificável em alguns lugares específicos da Espanha, onde o clima permitiu o cultivo de espécies vegetais originárias das Américas.

Antes de esclarecer como o cultivo de pimenta, em teoria, foi fator transformador de algumas paisagens na Espanha, vale entender como essa relação de dominação da paisagem ocorreu em diferentes partes da América. Vários cenários e exemplos serão utilizados, não focados em um único país colonizado pela Espanha, mas em múltiplos espaços. Estes terão em comum o fato de pertencerem à América Central (região de origem da pimenta vermelha) e de terem sido colonizados pela Coroa Espanhola.

Ao estudar a colonização de uma nova paisagem cultural e geográfica, há de se levar em conta que esse processo não se limita apenas ao desafio de dominar populações e imaginários, mas também traz consigo o desejo voraz de apropriar-se de espaços para estabelecer mudanças importantes na fauna e na flora. Para que a conquista da América fosse plenamente consolidada, outros elementos constituintes da paisagem local tiveram que ser dominados, conforme William Beinart e Karen Middleton apontam no artigo “Transferências de plantas em uma perspectiva histórica”: “O crescimento demográfico humano na longa duração, assim como o desenvolvimento de sociedades complexas, tem sido frequentemente ligado à domesticação de plantas e animais” (BEINARD; MIDDLETON, 2009, p. 160). Nesse mesmo sentido, Víctor Manuel Patiño aponta em *Historia y dispersión de los frutales nativos del Neotrópico* um avanço sistemático no número de cultivares de várias espécies nativas da Espanha, recomendado pelas autoridades como forma de expandir a oferta de frutas nativas ou adaptadas ao paladar espanhol na América:

Esse desinteresse pelas frutas tropicais assumiu várias formas. Por decreto de 27 de setembro de 1513, o município de San Juan de Puerto Rico ordenou que cada espanhol plantasse em 2 anos, com seus indígenas, quatro exemplares de romãs, macieiras, *camuesas*², damascos, nozes e castanhas (Coll y Toste, 1914, p. 244) que são espécies exóticas. Nada é dito sobre as nativas (PATIÑO, 2002, p. 4, tradução nossa).

Os frutos da Coroa Castelhana eram usados como presentes nas reuniões sociais dos espanhóis. O gosto ainda não havia se acostumado aos sabores locais; a fruta também tinha a função de servir de elo memorial e gustativo com a pátria.

2. Espécie de maçã espanhola, *camuesa castellana*.

Estratégias de uma guerra cultural

Além da questão alimentar, a dominação pelo controle territorial da flora seria, em tese, uma forma tanto de demonstrar superioridade cultural como de distanciar os costumes ligados às plantas nativas. Os frutos autóctones faziam parte da alimentação tradicional da cultura indígena, e o fato de eliminar das terras o plantio de espécies nativas – inserindo em seu lugar espécies que poderiam ser transformadas em invasoras agressivas – foi uma estratégia posta em marcha na guerra de dominação.

Patiño, citando Gili, assinala: “cedo fazem o desjejum com frutas, o que não dá trabalho às mulheres, que por sua vez dormem como bem entendem e deixam a sua (refeição) para uma hora mais cômoda” (GILII *apud* PATIÑO, 2002, p. 25, tradução nossa). Essa citação demonstra, além da importância do consumo de frutas na alimentação dos indígenas, como se organizava a sociedade local: o gênero não determinava a obrigatoriedade dos afazeres domésticos.

O autor ainda assinala, citando outra fonte, que: “os senhores indígenas da Guatemala, em jejum, só comiam sapatís, *matasanos* e seriguelas, e não provavam tortilhas” (XIMÉNEZ *apud* PATIÑO, 2002, p. 25, tradução nossa). Sabe-se que, além de grande parte de sua pirâmide alimentar ser constituída de frutas, os indígenas e “selváticos” podiam usufruir dessa vantagem o ano todo, já que as árvores frutíferas tropicais têm ciclos de colheita que não são afetados pelas estações do ano, como no inverno europeu. Desse modo, a população local, uma vez atacada pelo invasor – que introduziu plantas estranhas na terra –, simultaneamente perde, aos poucos, o direito de consumir uma dieta frugívora conforme sua tradição. Isso se cristaliza de forma mais profunda quando as árvores frutíferas nativas vão sendo substituídas pelo cultivo de espécies que agradem ao gosto dos espanhóis.

Esse é o grande aparato estratégico dos colonizadores, pois, por meio de uma modificação imposta à força, de gostos e costumes, é possível criar um sistema social que se sobrepõe ao anterior. A eficiência das espécies estrangeiras inseridas nessa estratégia de dominação é tratada por Alfred W. Crosby em *Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa 900-1900*. Em uma resenha crítica sobre este livro, Tomás Pérez Vejo explica:

O colonizador europeu avança acompanhado de animais, plantas, vírus, ...um poderoso exército invasor ao qual o homem apenas forneceu, involuntariamente em muitos casos,

o meio de transporte. As plantas europeias se espalham mais rápido do que os colonos [...]. É um mundo inteiro que destrói outro (PÉREZ VEJO, 1989, p. 490, tradução nossa).

O conceito “imperialismo ecológico”, cunhado por Alfred Crosby, em 1986, tenta contextualizar teoricamente essa forma de invasão, que se sobrepõe à paisagem e à realidade cultural dos lugares conquistados. Tal superioridade se explica com argumentos que sempre fazem a “razão prática” pesar a favor das espécies importadas.

Segundo Crosby (2011), essas espécies originárias da Europa conseguiram se adaptar bem no Novo Mundo porque não havia predador, um animal que pudesse controlar sua expansão. Na melhor das hipóteses, serviram de alimento para os animais exóticos transferidos nesse processo de substituição, também, da fauna.

Além do avanço predatório de espécies invasoras nas plantações nativas, a flora local das colônias foi fragilizada com a ajuda de costumes tradicionais ligados às práticas religiosas pré-hispânicas, em que os pertences de um morto, incluindo sua colheita, deveriam ser enterrados com ele. “Embora a dor ou a fúria dos tamanacos³ não acabem só nisso. São arrancados pela raiz banana (plátano), mamão, milho, mandioca e tudo o que semeado ou plantado pertence de alguma forma ao falecido” (GILII *apud* PATIÑO, 2002, p. 38, tradução nossa). Dentro dos costumes dos espanhóis, essa prática não existia, talvez por já terem (como outros povos da Eurásia) sofrido os efeitos negativos da escassez de alimentos. Assim, não foi possível conceber esse tipo de prática. Dessa forma, intensificou-se a fragilidade da flora local em face do desenvolvimento eficiente de espécies importadas.

Por outro lado, cabe considerar o efeito oposto dessa ação de ocupação territorial seguida pela substituição de espécies. Como aconteceu a propagação das árvores frutíferas nas terras conquistadas? Considera-se que, de certa forma, houve uma dominação forçada por meio de hábitos ligados à introdução de espécies estrangeiras. Contudo, no processo de colonização, o invasor transformador da paisagem também é, de alguma forma, afetado e transformado por elementos do objeto a ser dominado, a paisagem mesoamericana original. Por isso, os espanhóis, embora não com a mesma intensidade, também se contaminaram, seduzidos pelos novos sabores e aromas das frutas nativas da América. Tal acontecimento se deu de forma não

3. Povos indígenas da região da América Central.

violenta, visto que havia a possibilidade de desfrutar das boas coisas da América. Os sentidos sensoriais estavam prontos para viver essa experiência exótica.

Dispersão de sabores e cores no Velho Mundo

Como resultado dessas experiências com as novidades sensoriais das espécies americanas, ocorreu um fenômeno que estudiosos do tema denominam de “dispersão transcontinental de espécies frutíferas”, expansão percebida com mais intensidade na Península Ibérica. Inicialmente, novas espécies chegaram em volume moderado na Espanha, já que foi a primeira nação europeia a se estabelecer na América, em 1492. Posteriormente, o mesmo ocorreu com Portugal, que teve um contato semelhante com o Brasil, em 1500. Pode-se entender que a vontade de trazer frutas das colônias era uma forma de desfrutar seu espólio, assim como fizeram com o ouro. Tais problemas já se encontram no passado histórico, mas mantém-se a difusão de espécies, que se transformaram ao gosto do Velho Mundo, ainda que muitas não fossem propriamente naturais à Península Ibérica.

A respeito dessa dispersão transcontinental, pode-se dizer que, graças ao retorno de Colombo à Europa, a primeira onda de novas espécies da flora americana começou a ser adaptada e inserida na agricultura peninsular. Conforme aponta Patiño (2002, p. 52, tradução nossa):

Em seu retorno à Espanha após a primeira viagem, Colombo e seus homens trouxeram não só milho e outras espécies não frutíferas, como também figos-da-índia e pimenta [...]. Outras, como tomate e morango chileno, que só foram descobertos após a ocupação das terras ocidentais, chegaram posteriormente à península.

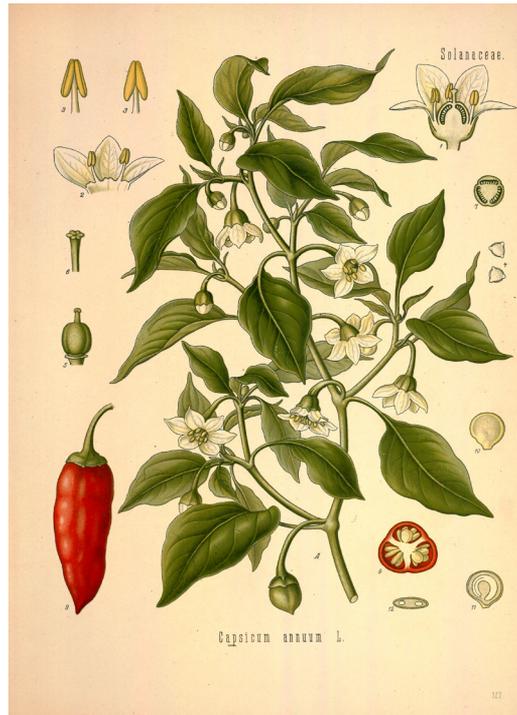
Nesse contexto, há também a introdução (ou conhecimento) do fruto do cacau, trazido, em 1670, de Acapulco para a Espanha (MERRIL *apud* PATIÑO, 2002). Pode-se imaginar o impacto que essa fruta exótica causou no paladar da corte.

O *ají*⁴, como os nativos da América chamavam a pimenta, é hoje amplamente cultivado e consumido na Espanha, e muitas variedades são oferecidas ao público.

4. As três espécies aqui citadas são: *Capsicum annum* L. (= *Capsicum frutescens* L.), *Capsicum baccatum* L. e *Capsicum pubescens* R. (PATIÑO, 2002, p. 437).

Seu subproduto em pó, doce, picante ou fumado, é a base de muitas composições gastronômicas, e seu cultivo é de grande importância econômica para camponeses e cidades, estando definitivamente inserido na paisagem e na cultura da Espanha.

Figura 2 – Ciclo de crescimento do *Capsicum annuum*



Fonte: Pabst (1890).

Há como exemplo o caso da região La Vera, localizada no oeste da Espanha, na província de Cáceres. O *pimentón de La Vera*, condimento obtido pela moenda do *ají*, de origem americana, hoje possui selo de denominação de origem, fato que lhe garante ser um produto confiável, que só pode ter esse nome se for produzido naquela região específica, submetendo-se a rigorosos controles de qualidade. Tais cuidados tornam o *pimentón de La Vera* uma mercadoria do tipo exportação e de grande importância para os produtores rurais da região, hoje conhecida devido a esse produto. Já inserido na realidade culinária, está tão naturalizado que ninguém pergunta sobre sua origem. Segundo Patiño:

Esta fruta é o condimento americano por excelência. Com a chegada dos europeus, espalhou-se do norte do México até Araucanía e do nível do mar a 3.000 m de altitude no sul dos Andes. Sua dispersão para os outros continentes foi mais rápida e intensa do que qualquer outra planta do Novo Mundo. Na Índia, pátria da pimenta *Piper nigrum*, ela é usada lado a lado (PATIÑO, 2002, p. 437-438, tradução nossa).

O *ají* é um alimento consumido com muita frequência entre os povos de toda a América Central, sendo mais utilizado no México, conhecido ali também como *chile*⁵. Quando foi trazido para a Europa como um grande tesouro, veio a substituir a tão desejada pimenta-do-reino, vinda da Índia como condimento. Rapidamente, a pimenta/*pimentón*/*ají* se tornou um ingrediente muito valorizado pela sua cor, pois transformou a aparência dos alimentos. É assim que Colombo conta, em seu diário de viagem de 1493, sobre o consumo de pimenta pelos povos ameríndios: “Há também muito *ají*, que é a sua pimenta, que vale mais que a pimenta, e todas as pessoas não comem sem ela, acham-na muito saudável: podem-se carregar cinquenta caravelas todos os anos naquela Espanha” (PLATA, 2016, tradução nossa).

De fato, a pimenta foi a nova especiaria escolhida pelos castelhanos, substituindo a pimenta-do-reino, que vinha da Índia e não era cultivada em terras espanholas. A pimenta rapidamente se tornou a nova planta importada, com grande demanda consumidora por sua facilidade de cultivo e sua grande aceitação na culinária.

Pode-se dizer que era o que faltava na gastronomia espanhola: a cor vermelha e o tempero que dava sabor a outros alimentos. Segundo informação obtida por Ángel Cepeda Hernández no Museo del Pimentón de Jaraíz de la Vera, tratados botânicos do século XVII já afirmavam: “são cultivados com grande diligência em Castela, não só [por] jardineiros, mas também [por] mulheres, em vasos que

5. “Aquele fruta que Colombo conheceu no que mais tarde se chamaria ‘América’ tem diferentes nomes, como: ‘morrón’ (Argentina e Uruguai), ‘ají guao’ (Cuba), ‘chille’ (México), ‘pimiento’, ‘páprica’ (Bolívia, Equador, Colômbia e Chile), ‘rubra’ ou ‘biquinho’ (Brasil), ‘ajicito’ (Porto Rico), ‘ají chombo’ (Panamá), ‘locote’ (Paraguai), ‘chiltoma’ (Nicarágua) ou ‘gustoso’ (República Dominicana). É consumido como legume ou utilizado como molho. São preparados crus, grelhados, cozidos, recheados, secos, assados ou em pó. Uma pimenta faz a diferença e um território. Pode ter um sabor adocicado ou também ser extremamente picante” (PLATA, 2016, tradução nossa).

colocam nas varandas para serem usados todo o ano, frescos ou secos, em molhos ou no lugar de pimenta” (MUSEO DEL PIMENTÓN *apud* CEPEDA HERNÁNDEZ, 2015, p. 232, tradução nossa). A Figura 3 traz uma ilustração que retrata o cultivo de pimenta já na Espanha.

Figura 3 – *Abriendo el pimiento*



Fonte: Medina Vera (1902).

Assim, a pimenta vermelha vai ocupando progressivamente um espaço importante na cozinha espanhola, sendo uma especiaria que introduz um brilho singular em pratos já conhecidos, como: chouriço, polvo galego, batatas bravas, pisto e *paella*.

A paisagem rural espanhola não é mais a mesma com o retorno de Colombo. Já nos campos cultivados, nas zonas mais férteis, encontram-se miríades de pequenas pimenteiras (Figura 4), amplos tapetes verdes que cobrem o solo, redesenhando a paisagem, mosqueada de vermelho, e emanando aromas inesquecíveis.

Figura 4 – Campo de cultivo de pimenta em La Vera



Fonte: Gutiérrez (2011).

A paixão por essa comida foi tão intensa que, hoje, a Espanha é a maior exportadora do produto em toda a Europa (REDACCIÓN AENVERDE, 2019). Foram acrescentadas, após o retorno de Colombo, novas possibilidades e algumas mudanças à tradição culinária. A pimenta vermelha e outras se tornaram parte integrante da vida cotidiana dos castelhanos.

Para além dos campos cultivados, a pimenta também está presente como elemento já tradicional nas cozinhas de alguns povoados. Ela é colocada no exterior das casas, pendurada nas fachadas para secar (Figura 5), criando uma paisagem única e memorável.

Figura 5 – Pimentas penduradas na fachada de um casario (Ustara, Zollo)



Fonte: Goikuria (2018).

Esse simples fato produz mudanças significativas na paisagem, uma vez que o conceito de paisagem é uma construção cultural que engloba vários aspectos. Javier Maderuelo aponta esse entendimento em *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*: “Por meio da emoção, da significação cultural, da história coletiva e da memória pessoal, o espaço geográfico se torna paisagem, povoado ou localidade, torna-se *lugar*” (MADERUELO, 2008, p. 17, tradução nossa).

Cabe acrescentar: uma vez organizadas as complexidades dos elementos que compõem o perfil de um lugar, há a paisagem. Como resultado dessas considerações, a secagem de pimentas dispostas na fachada das casas mudou cultural e significativamente muitas localidades do País Basco e da Extremadura, contribuindo para a construção da paisagem desses locais.

Também, em algumas localidades da Andaluzia, é habitual secar alimentos nas fachadas, decorando as casas e evidenciando que ali se produz certo produto. Do cultivo à utilização em receitas culinárias, constrói-se um perfil que identifica e define a paisagem local.

A pimenta vermelha na história da arte espanhola

Vale ainda comentar brevemente alguns exemplos para ilustrar a presença da pimenta vermelha como elemento artístico-cultural na Espanha. A própria origem etimológica da especiaria estaria relacionada à pintura. “Pimenta” vem do latim *pigmentum* (derivado do verbo *pingere*, “pintar”), que define o próprio material usado para pintar (PÉREZ PORTO; MERINO, 2015). Por acaso, um dos modos mais comuns de consumir a pimenta na Espanha é em pó, o que aos olhos dos pintores talvez lembrasse um pouco a tinta da China ou a tinta carmim⁶.

6. Tipos de pigmentos artísticos; no caso do carmim, também comestível.

Figura 6 – *Pimentón de La Vera*



Fonte: Badagnani (2008).

Na escola de pintura espanhola, só a partir do século XV são registradas representações da pimenta na “natureza morta”. A partir desse período, essa figura e sua cor podem ser encontradas entre os elementos composicionais de uma tela. Nesse momento histórico, é interessante e recorrente inserir a pimenta, um fruto de tom mais forte, na representação da temática do cotidiano. Visando ilustrar e esclarecer essa afirmação, eis alguns exemplos reunidos no Museu do Prado:

Figura 7 – *Bodegón de cocina con peces y hortalizas* (detalhe)



Fonte: Corchón (1850).

Figura 8 – *Pícaro de cocina*



Fonte: López Caro (ca. 1620).

Figura 9 – *Una perdiz y pimientos*



Fonte: Serrano y Bartolomé (1875).

Ainda assim, apesar de toda aceitação de tal especiaria, houve certa rejeição, principalmente (e curiosamente) por parte dos artistas da época. Existe uma expressão muito comum no meio artístico espanhol para se referir à ausência de importância, mudar de assunto ou expressar a inutilidade de algo: “*Me importa un pimiento*”

(pode traduzir-se literalmente como: “Me importa uma pimenta”; a expressão mais próxima em português brasileiro seria: “Dar uma banana”). Essa frase tem uma origem estranha: traduzia o nojo que os pintores desenvolveram na hora de retratar uma natureza morta. Eles perceberam que a pimenta não tinha nenhum significado, ou seja, sua natureza não ajudava muito na busca por uma representação virtuosa da realidade. O desafio para esses artistas era pintar a realidade o mais próximo possível, assim, ao usar uma pimenta ou pimentão na composição da cena da natureza morta, eles não podiam demonstrar seu virtuosismo, sua habilidade como pintores. Os pintores de naturezas mortas não faziam bem em colocar um fruto com a casca lisa, sem textura, de cor uniforme e com lados planos:

Com a explosão desse gênero pictórico no século XVII, os artistas buscavam cada vez mais o virtuosismo em cada uma de suas telas, não só na composição das imagens, mas também na recriação de todas as texturas dos objetos representados. É por essa razão que os pintores adoravam as romãs, os limões e qualquer fruta cuja superfície fosse um desafio na hora de ser refletido com fidelidade. Uma das hortaliças que não teve essa sorte foi a pimenta, que poderia ter sido uma grande novidade considerando sua chegada à Europa somente após sua importação da América. A superfície da pimenta, lisa, brilhante e quase totalmente monocromática, não atraía os pintores de naturezas-mortas, que raramente a incluíam em suas pinturas. É por isso que a expressão “*me importa un pimiento*” passou a ser usada entre esses artistas, justamente pela “inutilidade” do vegetal para suas criações (“ME IMPORTA...”, 2014, tradução nossa).

Ao passar por La Vera, deve-se lembrar que tal fruto foi um dia o alimento mágico dos indígenas, que tomavam sua cor e o fato de queimar muito a boca como prova de poderes, resultando em usos mágicos, religiosos, medicinais, cerimoniais e até mesmo para combates.

Assim, vale dizer que essa expressão pode ter sido a responsável pelo seu desaparecimento (ou pouco uso) nas composições dos pintores, mas a fruta já estava naturalizada, já era parte definitiva da Espanha. Trazida das Américas por Cristóvão Colombo, logo conquistou o Velho Mundo com seu sabor e cor. Hoje, faz parte da paisagem real e cultural da Espanha e de muitos outros países ao redor do mundo.

Passados séculos desde as primeiras navegações em direção às Índias, a pimenta continua a repovoar paisagens híbridas, colorindo a fachada das casas, compondo receitas que nunca seriam as mesmas sem o seu sabor, aroma e vermelhidão.

Referências

BADAGNANI. **Spanishsmokedpaprika**. 1 fotografia. 2008. Wikimedia Commons, CC BY 3.0. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spanishsmokedpaprika.jpg>. Acesso em: 26 maio 2022.

BEINART, William; MIDLETON, Karen. Transferências de plantas em uma perspectiva histórica: o estado da discussão. Tradução de Henrique Bertulani. **Topoi**, v. 10, n. 19, p. 160-180, jul./dez. 2009.

CEPEDA HERNÁNDEZ, Ángel. **Ecología y cambio cultural en una comunidad del oeste español**: tensiones en torno a los cultivos del tabaco y el pimiento en Jaraíz de La Vera. 2015. Tesis (Doctorado en Cultura y Psicología de la Comunicación) – Universidad de Extremadura, Departamento de Psicología y Antropología, Cáceres, 2015.

CORCHÓN, José María. **Bodegón de cocina con peces y hortalizas**. 1850. Óleo sobre tela, 140 x 187 cm.

CROSBY, Alfred W. **Imperialismo ecológico**: a expansão biológica da Europa, 900-1900. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

EMITOLOGÍAS: me importa un pimiento. **Emitologías**, 2016. Disponível em: <https://emitologias.wordpress.com/2014/04/22/me-importa-un-pimiento-origen/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

GOIKURA, Inocencio. **Ensartado de pimientos**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://blogs.deia.eus/postales-vascas/2018/10/23/caserio-en-ustara-zollo/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

GUTIÉRREZ, Víctor Castelo. **Pimientos en La Vera**. 2011. 1 fotografía. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/vcastelo/6113864590/in/photostream/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

LÓPEZ CARO, Francisco. **Pícaro de cocina**. ca. 1620. Óleo sobre tela, 60,3 x 99 cm.

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989**. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

“ME IMPORTA un pimiento”. **Emitologías**: explicaciones mitológicas para cotidianas expresiones. 2014. Disponível: <https://emitologias.wordpress.com/2014/04/22/me-importa-un-pimiento-origen/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MEDINA VERA, Inocencio. Abriendo el pimiento. 1 ilustração. *In*: LA MEZCLA del pimentón en Murcia. **La Ilustración Artística**, Barcelona, año 21, n. 1090, p. 747, 17 nov. 1902. Disponível em: prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004538469. Acesso em: 19 jul. 2022.

PABST, G. (org.). **Köhler's Medizinal-Pflanzen in naturgetreuen Abbildungen mit kurz erläuterndem Texte**. Gera Untermhaus: Fr. Eugen Köhler, 1890. v. 2.

PATIÑO, Víctor Manuel. **Historia y dispersión de los frutales nativos del Neotrópico**. Santiago de Cali: Centro Internacional de Agricultura Tropical, 2002.

PÉREZ PORTO, Julián; MERINO, María. **Definición de pimentón**. 2015. Disponível em: <https://definicion.de/pimenton/>. Acesso em: 26 maio 2022.

PÉREZ VEJO, Tomás. [Recensión de] Alfred W. Crosby: Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa, 900-1900, Barcelona, Ed. Crítica, 1988. **Revista Historia Económica**, año 7, n. 2, p. 489-491, 1989.

PLATA, José E. El ají: sabor de América. **Goethe-Institut Kolumbien**, mayo 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/mag/20746668.html>. Acesso em: 28 maio 2020.

REDACCIÓN AENVERDE. El mercado del pimiento en el mundo. **A en Verde**, Almería, 25 abr. 2019. Disponível em: <https://www.aenverde.es/el-mercado-del-pimiento-en-el-mundo/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

SERRANO Y BARTOLOMÉ, Joaquina. **Una perdiz y pimientos**. 1875. Óleo sobre tela, 41,3 x 32 cm.

TOMÉ, María Jesús. **Pimientos choriceros**. 2010. 1 fotografia. Wikimedia Commons, CC BY 2.0. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pimientos_choriceros.jpg. Acesso em: 19 jul. 2022.



Paisagens tropicalistas, exotismos coloniais e a criação do jardim moderno: temas para um recorte sobre o paisagismo brasileiro em Burle Marx

Isabela Nascimento Frade

A paternidade do jardim moderno

A paisagem na América Latina pode ser tratada na perspectiva de aspectos demarcados a partir da obra do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (1909-1994). Seu trabalho constituiu um marco que baliza quaisquer projetos no paisagismo contemporâneo e mesmo o próprio olhar para a natureza exuberante deste território, em seus muitos nichos ecológicos.

Para além de um exotismo que nos impôs o selvagem como depreciativo, suas criações souberam cultivar com acurada sensibilidade os traços marcantes de inúmeros elementos autóctones – plantas cultivadas em profusão, valorizando suas milhares de espécies, pedras, correntes, quedas e espelhos d'água, relevos e declives

do terreno –, tornando-os atributos de uma presença natural integrada ao espaço humano de vida, de trabalho ou de convívio. Fazendo das áreas verdes uma espécie de continuidade ou deslocamento de florestas e matas, valorizando arranjos de folhagens nativas em profusão, explorando distintas texturas em densas massas verdes e contrastando-as com zonas livres pelos espelhos d'água, ou então, seguindo pelos imaginários agrestes e elaborando conjuntos com cactáceas e suculentas, por exemplo, Burle Marx tentou canalizar o interesse do público para o valor intrínseco de cada elemento, que pudesse ser visto integrado a um todo, em um composto, num grande conjunto incorporado, jardim ou parque.

O artista se dedicava aos inúmeros detalhes da composição, projetando painéis, lagos, passadeiras ou corredores, todos nichos para o estado de liberdade da introspecção e recolhimento, como, em contraste, considerava extensas áreas livres para o movimento e a expansão do olhar em profundidade, em que valorizava potenciais presença e deslocamento integrados em um desenho de linhas sinuosas, fluidas. É uma experiência bastante intensa que esse percurso envolve: “a sensação de caminhar e atravessar vários tons, texturas, ruídos, luzes e sombras das árvores, águas e pedras dos jardins de Burle Marx” (CAVALCANTI, 2019, p. 81). Em detrimento da simples decoração, Burle Marx produzia arte. Lauro Cavalcanti relaciona essas práticas da pintura aplicadas ao paisagismo (figuras 1 e 2) em *Arte, arquitetura e paisagismo: Roberto Burle Marx*:

Foi decisiva na trajetória profissional de Roberto Burle Marx a transferência de princípios da pintura para a composição de jardins. [...] A condição de pintor ajudou-o a transplantar lógicas e formas da vanguarda artística para os jardins, plasmando, assim, uma estética singular e moderna de organização plástica da natureza (CAVALCANTI, 2019, p. 77).

Figura 1 – Projeto do terraço do Banco Safra, Av. Paulista (São Paulo)



Fonte: Burle Marx (1982).

Figura 2 – Projeto da Praça Sáenz Peña (Rio de Janeiro)



Fonte: Burle Marx (1948).

Seu apreço à diversidade da flora brasileira o levou a buscas constantes de novas espécies e à aproximação com a botânica, que aprofundou tal conhecimento em seu trabalho, até compor uma equipe em que um botânico teria um lugar de destaque: Luiz Emygdio de Mello Filho. Este o acompanhou em muitos de seus projetos, o apoiou na amplitude crescente do conhecimento da botânica e alimentou sua verve exploratória na incorporação de novas espécies em seu léxico paisagista. Essa relação íntima com a

ciência é advinda como a própria matriz de seu interesse pelo paisagismo, que teria se dado com a visita ao Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, ainda bem jovem, em 1928:

Eram espécies belíssimas e quase nunca aqui utilizada em jardins. O fato me marcou profundamente e, ao regressar, dispus-me a defender, por todos os meios que encontrasse, a nossa flora (BURLE MARX *apud* SANTOS *et al.*, 2009, p. 10).

Burle Marx trabalhou com cientistas e grandes arquitetos, políticos e educadores, criando jardins particulares e áreas públicas. São notáveis os vários projetos em prédios públicos, como o jardim suspenso no edifício do Ministério da Educação, o Palácio Capanema, finalizado em 1945, assim como o Museu de Arte Moderna e seus jardins, integrados ao grande complexo do Aterro do Flamengo (Figura 3), construído nos anos 1960, sua maior obra. Entre muitas criações, as já elencadas estão na cidade onde Marx viveu a maior parte de sua vida, o Rio de Janeiro, mas ele também realizou projetos em outras capitais brasileiras, como: Recife, Brasília, São Paulo, Belo Horizonte.

Figura 3 – Parque do Aterro do Flamengo (Rio de Janeiro)



Fonte: Veja Rio (2017).

Nota: Inaugurado em 1965, o maior projeto paisagístico de Burle Marx conta com 1,2 milhão de metros quadrados de área verde, com concepção geral da arquiteta e paisagista Lota de Macedo Soares e projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy.

No Brasil, desenvolveu projetos em praticamente todos os estados e tem uma presença importante não só em países da América Latina – com projetos na Venezuela, Chile, Argentina, Uruguai, Peru, Equador, Paraguai, Porto Rico e Cuba –, como também nos Estados Unidos e na Europa – com projetos na Bélgica, Áustria, Alemanha, Itália e França (POLIZZO, 2019).

Influenciou gerações de paisagistas no Brasil e no exterior. Tornaram-se difundidas suas muitas referências no estabelecimento de uma nova linguagem que mudava radicalmente os contextos natural e cultural dos jardins: o moderno paisagismo se fazia com o repertório tropical, evocando o sentido romântico ou neoclássico não só pelos formatos, até então impregnados pelos resíduos coloniais, mas pela revalorização do sentido do jardim como arte pública. Dialogava intimamente com a nascente arquitetura modernista em sua forma de compor zonas verdes nos intervalos dos grandes blocos de concreto, operando pela alternância de ritmos e texturas, dialogando em contraste com crueza dos materiais, especialmente o concreto e o vidro. Burle Marx indicava que os aspectos norteadores de seus projetos para os jardins urbanos os colocavam como um órgão purificador, constituindo-se como um pulmão ao se integrarem ao corpo de uma edificação. A partir das linhas arrojadas da arquitetura moderna, o jardim se fez como um espaço para o esplendor das formas naturais. Em alguns momentos, a arquitetura se transforma em moldura, deixando exprimir o verde em sua vigência.

Por seu aspecto ímpar, a obra de Burle Marx seguiu como objeto de crescente apreciação e, subsequentemente, apropriação, multiplicando-se e derivando-se em novas perspectivas nascidas hoje dos paisagistas que o admiravam e trabalharam com ele. Como exemplo, Fernando Chacel, que foi seu estagiário e depois desenvolveu personalidade própria, trouxe uma nova flexão à arte paisagística carioca ao incorporar de modo mais “selvagem” as composições dos conjuntos, dialogando diretamente com a floresta carioca no projeto do Parque Dois Irmãos. É difícil saber quando começa o jardim e termina a floresta, pois seus espaços confluem em muitas seções do parque. Esse belo projeto inaugura as políticas de contenção de encostas e preservação da floresta urbana no Rio de Janeiro e é um passeio delicioso para o visitante, com vistas esplêndidas.

Natureza como criação, paisagem como relação

Parece-me ser um fato significativo a exaltada descoberta por Burle Marx da flora brasileira em um jardim europeu. Diferentemente da tese da arquiteta e historiadora Ana Paula Polizzo, que rechaça esse encontro pelo que vê como um aspecto de mitificação nas narrativas sobre o artista, credito mérito ao relato (embora reconheça que há nuances distintas em cada autor que estuda a sua obra, e algumas precisam ser revistas) e reflito sobre a força aderente que o relaciona à Alemanha e a seu tradicional espírito científico ligado ao naturalismo, ressaltando aqui a botânica. A narrativa estudada para esse olhar que lanço à obra do paisagista absorve o fascínio relatado por ele diante dessa coleção de plantas tropicais: cultivadas em uma estufa, trazem nesse aspecto a possibilidade de união entre a plenitude e a exuberância da flora tropical em um espaço arquitetônico, abrigando suas massas verdes diversas e opulentas, como costumam ter as plantas mantidas nas estufas e estudadas em suas melhores condições de desenvolvimento. Com isso, pretendo refletir sobre a possível trilha do destino que levou Burle Marx a fazer o caminho também percorrido pelo notável naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859). É lá que – segundo o próprio relato do naturalista – as folhagens, em suas inúmeras qualidades de textura e tonalidades, aparecem ao seu olhar (WULF, 2016).

Venho sugerir um provável vínculo com a obra de Humboldt, investigador notável de amplos interesses e sensibilidade estética, no intuito de fazer pensar sobre as possíveis relações entre a cultura humanística do cientista – capaz de perceber as teias entre as forças naturais em uma visão holística da natureza – e o espírito de curiosidade de Burle Marx, que parte do campo artístico para o científico, unindo o paisagismo à botânica e, em seus períodos de maior maturidade, à ecologia. Não se trata então unicamente de estudar as formas e os modelos deste paisagista, de louvar suas qualidades, mas de tentar capturar o que me parece ser o principal aspecto de seu veio sensível, seu modo de pensar e criar.

Andrea Wulf, no livro *A invenção da natureza* (2016), estuda em profundidade a vida e os resultados do trabalho de Humboldt, percebendo a capacidade desse estudioso de aprender relações mais complexas no entendimento das paisagens naturais. Através de uma abordagem interdisciplinar nas especulações sobre as condições climáticas em sua determinação da vida natural, Humboldt inaugura a perspectiva

holística nas ciências naturais. Seus relatos, descritos na extensa biografia de Wulf, revelam uma empatia e uma fruição estéticas particulares nos lugares em que esteve, com descrições apaixonadas das paisagens observadas.

Por outro lado, para os conhecedores da palheta verde de Burle Marx, a sensibilidade às nuances das formas e sua peculiar geração em redes complexas diferem radicalmente seu trabalho das formas do tradicional paisagismo, modelo em hegemonia até meados do século XX. O jardim francês, até então principal referência no Brasil, apresenta na ordem e na simetria seus princípios compositivos. São sequências em equidistância, em fileiras de tamanhos iguais, elementos em repetição e de organização eurrítmica, plantas esculpidas em topiaria; modelos agora descartados pelo jardim contemporâneo, que busca valorizar as formas próprias de desenvolvimentos das espécies que acolhe, em respeito ao seu modo de adaptação e crescimento, pois o paisagismo está impregnado dos valores que Burle Marx constituiu.

Mesmo um mais livre paisagismo, como o inglês – também com importante influência sobre o Brasil –, perde sua referência aos contrastes e acúmulos nos exuberantes arranjos que serão criados por Burle Marx. Nesse âmbito, estou sugerindo que cruzemos as fronteiras históricas entre Burle Marx e Humboldt, a fim de perceber que este deixou um legado de que aquele soube apropriar-se como artista, dando um salto reverso no tempo (ou então, como desejam apontar alguns, foi Humboldt quem soube saltar e estar avante?). Passa assim a reverberar nos projetos de Burle Marx a inter-relação entre arte, paisagismo e ciência, o que gera um novo estatuto paisagístico e inaugura seu regime moderno.

É visível sua transformação cada vez mais consciente dos valores socioambientais que envolvem a produção do paisagismo, desde quando iniciou seus trabalhos até a fase final de sua vida, quando se manteve ativo e sempre com novos projetos, com encantamento e curiosidade inesgotáveis, tal qual a figura daquele cientista prussiano, cuja obra impactou toda a cultura científica mundial. No Sítio Burle Marx, no bairro Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, onde o paisagista viveu, há vários nichos ambientados para reunir e criar novos conjuntos paisagísticos. O local abriga cerca de 3.500 espécies botânicas, e ali o paisagista explorava cenas e recantos com espécimes aclimatadas que recolhia em suas pesquisas de campo (Figura 4).

Figura 4 – Conjunto de plantas cultivado em herbário no Sítio Burle Marx para posterior transplante (Rio de Janeiro)



Fonte: a autora (2016).

Há alguma acidez em certos comentários críticos à exaltação, em proporções cada vez maiores¹, de seus trabalhos como artista e botânico autodidata. Porém, mesmo essas falas não negam sua relevância na história do paisagismo global, como observado no comentário de Polizzo (2019): “Não restam dúvidas que o brasileiro Roberto Burle Marx é não só absoluto protagonista acerca da reflexão sobre o paisagismo no Brasil, mas também um dos mais influentes paisagistas do século XX”.

O fato é que o tempo cedeu aos seus propósitos, tornando progressivamente relevante a preocupação ambiental. Devido à agravada crise climática global, pode-se enxergar a qualidade ambientalista em seu trabalho, que apresenta uma coleção de referências para um futuro mais integrado com o ambiente das plantas, equilibradoras e restauradoras naturais.

Retomando a argumentação do vínculo com as pesquisas do naturalista Alexander von Humboldt, devo recordar que o pesquisador participou de uma extensa expedição à América do Sul, iniciada em 1799. Recolheu milhares de exemplares nas investidas que realizou nas florestas da então Grã-Colômbia (hoje Venezuela,

1. O Sítio Burle Marx recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco em 2021 (SALES, 2021).

Colômbia e Equador), no Peru e nas fronteiras do extremo norte do Brasil. Passou três anos viajando pelo continente e, ao seguir em direção ao México, um de seus comentários era que “se sentia cada vez mais pobre” (WULF, 2016), ressaltando a opulenta biodiversidade encontrada. É interessante notar que parte de sua coleção foi abrigada no Museu Botânico de Berlim, e seus estudos despertaram interesse em toda a Europa. De certo modo, a coleção de plantas tropicais do Jardim Botânico de Berlim, que seduzira Burle Marx, também gozou do interesse de Humboldt, pois o cientista deixou relatos de suas visitas a esse mesmo local, declarando estar impressionado com suas palmeiras (WULF, 2016).

O exposto leva à reflexão sobre uma provável relação – mesmo que indireta ou não coincidente e apenas paralela e distante temporalmente – entre a ciência holística de Humboldt e a apreensão que fará o jovem artista Burle Marx da botânica, não se tratando meramente de uma aderência ao exuberante fascínio pelo conjunto de plantas de uma mata tropical, diametralmente diversa dos trabalhos paisagísticos em voga na época². Também recorro a profunda dedicação deste na experiência direta com o meio natural ao participar de intensas pesquisas de campo, inclusive com a descoberta de novas espécies vegetais³, trabalho que manteve durante todo o seu percurso produtivo.

Todo esse esforço argumentativo na articulação de uma afinidade entre dois expoentes, Humboldt e Burle Marx, entre um cientista e um artista, visa apresentar aos que pouco ou mal conhecem o arcabouço científico da obra paisagística de Burle Marx, o veio investigativo como um de seus principais traços. Entendo ser importante tratar de explorar seu lado mais rigoroso ao perscrutar a flora e suas relações com o meio ambiente, objetivando que a sua obra não se manifestasse apenas pelo empenho de criar formas aprazíveis, mas pela geração de espaços vitais para o abrigo de pessoas e da própria natureza. Um jardim, como lugar de cultivo, de cuidado, é onde cada planta deverá desenvolver-se em vigor pleno. Então, percebe-se como a

2. Observa-se como as autoras do livro *Burle Marx, jardins e ecologia* referem-se à sua descoberta no Jardim Botânico de Dahlem: “quando descobriu os conjuntos de plantas brasileiras agrupadas por critérios geográficos. Ficou impressionado com as qualidades estéticas da nossa flora. Voltou para o Brasil em 1929 tomado de uma imensa curiosidade de conhecer aquelas plantas que nunca tinha visto em seus jardins” (SANTOS; CARVALHO; SANTOS FILHO, 2009, p. 96).

3. Roberto Burle Marx identificou 45 novas espécies; entre elas, 26 levam seu nome.

maturidade o leva ao encontro do esplendor de cada espécie; ele alia o desenvolvimento de uma planta à composição paisagística com espécies integradas, o que pode ser o pano de fundo em que se destaca o estado de plenitude da própria natureza.

No Sítio Burle Marx, por exemplo, há nichos específicos com espécimes características de sua obra, em uma riqueza plástica farta. Numa visada através do jardim, percebem-se os ritmos, as texturas, os volumes e as cores alternando-se em uma sucessão de exuberantes conjuntos formais, compondo sua obra como uma espécie de sinfonia (Figura 5).

Figura 5 – Jardim no sítio/laboratório de Burle Marx (Rio de Janeiro)



Fonte: a autora.

A floresta tropical, vista como um corpo vivo em seu esplendor, atrativo para o interesse estrangeiro, refletiu-se no olhar do jovem Burle Marx pelo Jardim Botânico de Berlim, visitado inúmeras vezes. Teriam as relatadas ordens das plantas em seus nichos climáticos derivado da obra do naturalista? Olhares se cruzaram no tempo? Partilharam da mesma *Weltanschauung* (visão de mundo) das paisagens como um corpo integrado?

A partir do estratagema de um salto temporal, busco tocar na verve científica que nutriu a produção paisagística moderna então nascente, nesse jogo de reminiscências estéticas e técnicas (rigorosamente científicas no caso de Humboldt e paisagísticas no caso de Burle Marx), como é possível perceber pelos relatos, narrativas ou obras pictóricas e gráficas de ambos. É uma aproximação com base na influência indireta de Humboldt pela importância deste na botânica alemã, uma estratégia para escapar de uma mirada apenas plástica no trabalho de Burle Marx.

Lembro que Humboldt era um exímio desenhista e produziu muitas ilustrações para compor seus estudos sobre as localidades que conheceu. Suas pegadas não mais estão marcadas nas nossas paisagens latino-americanas, mas reverberam em ecos longínquos e sutis reminiscências. Uma das famosas citações de Simón Bolívar é recolhida pelo biógrafo do naturalista: “Humboldt despertou a América Latina!” (WULF, 2016).

É fato que não há notícias sobre um aporte direto a Humboldt por parte do paisagista, mas ele citava as explorações dos naturalistas que estiveram no Brasil:

Não há, sobre a superfície da Terra, região mais rica em associações vegetais que o cinturão intertropical. Esse espetáculo é mais forte e impressionante para os habitantes dos países temperados, em seu primeiro contato com os trópicos. O assombro por esse mundo tumultuante de atividade, de calor e vida, marcou para toda a existência vários naturalistas. As obras de Spix, Martius, Gardner, Lund, o príncipe Wied-Neuwied, Saint-Hilaire, Sellow, Loefgren e tantos outros, sejam livros, anotações, desenhos, gravuras, constituem hoje verdadeiros monumentos dedicados à paisagem brasileira. Desde os primeiros contatos que os descobridores tiveram com nosso território, a opinião foi unânime de que se tratava de uma terra dotada de riqueza natural excepcional (BURLE MARX *apud* SANTOS; CARVALHO; SANTOS FILHO, 2009, p. 8).

A esse respeito, a pesquisadora Lorelai Kury indicaria que a viagem dos citados Spix e Martius é “um marco fundamental para o conhecimento da flora e da fauna brasileiros” (KURY, 2018, p. 77) e que a visão compartilhada por ambos (e a perspectiva da história natural de Humboldt era a mesma do expedicionário Martius) era uma visão orgânica dos cenários, em que “homens e animais faziam parte das paisagens e se integravam ao mundo vegetal” (KURY, 2018).

A paisagem vista desde dentro: um ex-exotismo

O “exsight”⁴ de Burle Marx aconteceu em suas visitas frequentes à seção de plantas tropicais do Jardim Botânico de Berlim, em 1928 – o que me permito supor pelos relatos obtidos em depoimentos do próprio artista –, e revela a transferência de seu interesse para o reino botânico e a injeção de nuances estilísticas próprias. Esse momento deveria ser identificado por uma contaminação ou aderência empática ao modelo observado e suas táticas expositivas, que buscavam traduzir um “reino selvático”, a esfuziante floresta tropical e sua abundância de elementos e espécies raras. É esse apreço pelos elementos nativos que trará o aspecto de originalidade – sem guinada radical – para a construção das paisagens brasileiras, depois se ampliando para muitos países da América Latina e, mais tardiamente, tornando-se referência mundial. Uma das plantas mais representativas e marca inconfundível do repertório Burle Marx – assim como os canteiros de pedra – são as bromélias, originárias principalmente da América.

Figura 6 – Conjunto de bromélias no Sítio Roberto Burle Marx (Rio de Janeiro)



Fonte: a autora (2016).

4. Neologismo de minha autoria.

Na década de 1950, especialmente pelo sucesso do já citado jardim suspenso do edifício do Ministério da Educação (1945), no Rio de Janeiro, a sua obra se tornou reconhecida pelas qualidades plásticas, o que o destaca como personalidade única no campo do paisagismo. O crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) afirmaria o prestígio de Burle Marx como paisagista e faria menção à sua obra na explicitação de seu caráter ímpar, em uma resenha em 1953:

Foi preciso que chegasse um artista jovem, um pintor, Roberto Burle Marx, [...]. Ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebeias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto (PEDROSA, 2015, p. 72).

Para entendermos a guinada cultural desenvolvida por essa obra paisagística, faço uma relação com a teoria da dependência colonial, observada em Homi Bhabha (2005) como também em Frantz Fanon (2008): ambos indicam a relação especular colonizador/colonizado, em que neste está inscrita a imagem do que o outro faz dele, sobreposta à sua perspectiva identitária propriamente dita na submissão cultural profunda, implicando personalidades desenvolvidas em dupla imagem, com suas ambiguidades derivadas. O olhar de quem está na própria pele é revestido pelo olhar de quem o observa e o julga externamente, impondo o complexo racial e/ou cultural. Assim, no âmbito paisagístico se vivenciam essas mesmas imagens binárias. Enquanto o próprio Brasil colonial cultivava em seus jardins refinados rosas e jasmims, camélias ou cravos em uma lógica europeizante, os naturalistas e artistas viajantes se deleitavam com a flora local e seus aspectos exóticos. Do mesmo modo, nas cenas domésticas ou locais, nos prédios e praças públicas, estão presentes as árvores trazidas de fora, em desenhos replicantes dos paisagismos francês e inglês. Há então um duplo registro que informa uma realidade bipartida, como toda a forma exótica, desejada pelo aventureiro, mas, ao mesmo tempo, deplorada em sua inferioridade ou selvageria pelos cidadãos locais. Um olhar depreciativo àquilo que não se inseria nos padrões vividos por uma sociedade eurocêntrica, que perdura até meados do século XX, quando desponta a obra de Burle Marx:

O mundo vegetal não era, tampouco, infenso a discriminações. Nos terrenos das casas burguesas havia uma distinção clara entre os jardins e os quintais. Nos primeiros, geralmente situados entre a construção e a rua, prevaleciam os espécimes “nobres” como rosas, ciprestes, pinheiros, e azaleias entre sebes talhadas por geométricos desenhos, nos moldes da arte topiária francesa. Impensável usar plantas locais, mesmo que aquelas originárias de climas temperados se mostrassem combatidas, acusando a pouca adaptação ao nosso clima quente e úmido (CAVALCANTI, 2019, p. 73).

O modo tardio em Burle Marx como retorno ao modo selvagem

A empresa colonial portuguesa fez um exercício constante de estudo botânico e empregou estratégias – como espionagem, roubo, tráfico de mudas de outras colônias não lusitanas e o transplante para aclimação – intencionando uso na economia de cada local. O modelo *plantation* se tornou hegemônico, pois era facilmente administrável pelo regime da época, que visava ao lucro máximo e à imposição da autoridade régia em todo o território da colônia, permitindo a continuidade da fácil dominação absoluta. Nesse sentido, é pela exclusão radical da flora local que se impõe o modelo de natureza da metrópole: as rosas, os jasmims e outros espécimes de flores que se aclimatavam e eram cultivados nos jardins como maneira de demonstrar cultura humanística e refinamento.

Ainda hoje, a rica variedade de espécies da flora brasileira é largamente desconhecida mesmo pelos especialistas. A etnobotânica é um ramo científico recente, em franco desenvolvimento, e vem apontando novas descobertas a partir do diálogo com outras culturas, declarando esse patrimônio cultural no enfrentamento ao senso comum, que despreza as formas tradicionais de saber como “coisa de gente ignorante”. Há uma ciência ameríndia e afrodescendente que se reconhece nas formas de cultivo de uso prático ou devocional que começam a ser valorizadas como formas identitárias por seu aspecto político de afirmação cultural.

No Brasil, a profusão desordenada da vegetação foi comumente denominada de “mato”, e a perspectiva sobre as plantas desconhecidas, cujas qualidades estéticas, produtivas ou medicinais são ignoradas, é de que são “daninhas”. Portanto, devem ser eliminadas, extirpadas, para que o cultivo de algo belo ou útil seja instaurado. No entanto, ao considerar a produção paisagística e botânica de Burle Marx, é possível

demarcar a paradigmática obra como um momento de ruptura com esse modo servil de apreensão da natureza mais bruta, ou crua, termo que pode ter significado melhor para exprimir o deleite e a curiosidade com essa natureza ainda largamente desconhecida. Além do deleite estético proposto em sua obra, há o interesse da pesquisa, de constante inovação nesse enlace com a natureza, na assimilação de uma ambiência ecológica e culturalmente integrada que herdamos em um processo contínuo de progressão desse estreitamento entre ser humano e natureza através do jardim.

Certas linhas do jardim público em dimensões modernas

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.
Philosophicamente.

Oswald de Andrade (*Manifesto antropófago*, 1928)

Na trilha de Burle Marx, segue-se ao estudo da obra do artista brasileiro como um tipo de “jardim antropofágico”, elaborado como obra de arte que dialoga com apropriação do mais arcaico e que o une ao mais contemporâneo, na produção de elementos autóctones e forâneos. Trata-se de olhar para o lado estético de sua produção e, para esse exercício teórico, tomo como uma das principais referências as práticas de pesquisa de Burle Marx e intenciono mostrar que elas foram marcadas por sua veia antropofágica.

O Movimento Antropofágico foi uma vanguarda artística brasileira que marcou as décadas seguintes à Primeira Guerra Mundial, período de opulência e de extrema criatividade pelo trânsito da intelectualidade nacional com Paris, centro difusor do modernismo. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924)⁵, de Oswald de Andrade, é um de seus primeiros atos. O poeta paulistano enfatizava a necessidade de criação de uma arte como expressão das características da brasilidade, com absorção crítica da modernidade europeia. Buscava afetar a consciência nacional, criticando a submissa realidade da cultura colonial, que operava pelo estratagema da cópia, sem caráter nem vigor autênticos. Reivindicava uma linguagem natural

5. O ano de publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é o mesmo do manifesto surrealista de André Breton: 1924.

e originalmente autóctone sem, contudo, defender o isolacionismo ou o purismo, mas “formando um núcleo incontornável para o exame da complexidade da cultura brasileira” (ROCHA, 2011, p. 12). Uma explicitação especial se faz para o leitor não brasileiro: a proposição antropofágica aludia ao choque cultural colonial quando o extermínio ou a captura e submissão dos indígenas era justificada porque eram, aos olhos eurocêtricos, selvagens e comiam carne humana – os europeus não compreendiam os rituais sacrificiais de guerra.

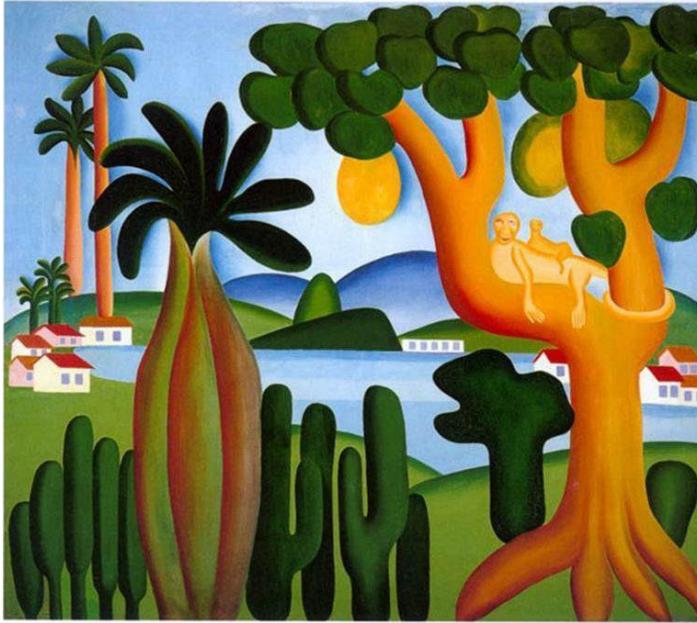
A corrente antropofágica correspondeu ao esforço que a intelectualidade brasileira fez para se manter no compasso das vanguardas europeias⁶.

Oswald defendia uma poesia sem regras preestabelecidas para pensar e fazer arte, uma base primitivista agregada a outros predicados libertários: “*tupy or not tupy!*” era o mandamento para revolver o sentido de pertença, impregnando a condição moderna com o motivo político da origem (FRADE; NEVES, 2019, p. 2209).

Mote inicial do movimento, em uma pujante criação plástica, advém a pintura *Abaporu* (“homem que come gente”, em língua tupi), da artista Tarsila do Amaral, esposa de Oswald à época. Seguiriam manifestos, poemas, crônicas, cartas da intelectualidade modernista brasileira e toda uma série de quadros de Tarsila que abririam o imaginário moderno para as paisagens do interior do país, em uma perspectiva de valorização do campo ou da mata, não em detrimento da sobrevalorizada cena urbana – que ainda aparece –, mas em uma série de imagens de cenas da natureza, dando destaque para estruturas compositivas diferenciadas, elaborando recantos sombrios ou clareiras luminosas em contrastes cromáticos de alto grau, pondo foco em vastos espaços, formas extraordinárias e coloridos exuberantes (Figura 7).

6. Era uma poesia que pretendia então o vínculo também com a dor: busca a árvore que se tornaria o meio fundante, com subsequente extermínio de seus bosques, provendo a primeira riqueza da fase inicial de colonização, ao assumir criticamente contrastes históricos e culturais aos quais a população e toda a natureza foram submetidas, proposta possibilitando tomada de consciência com o Brasil enquanto projeto social emancipador. O primitivismo, instigando a imaginação, promoveu liberdade conceitual e estética: a junção do moderno com o originário trouxe nossa mais importante revolução artística e cultural (ROCHA, 2011).

Figura 7 – *Cartão postal*



Fonte: Amaral (1929).

Cito as paisagens antropofágicas de Tarsila para buscar esse canal de valorização da qualidade selvagem e de uma referência própria, porém não isolada do mundo, antropofágica, capaz de se alimentar do estrangeiro, mas digerindo-o e capaz de torná-lo algo de si, na disposição de assimilação da modernidade: “a antropofagia como a promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (ROCHA, 2011, p. 648). A veia estética preconizada pelos modernistas guiados por Oswald de Andrade é a fonte que observo com algumas notas compositivas da obra de Burre Marx.

Na fase Pau-Brasil, iniciada em 1925, Tarsila procurou capturar traços da cultura local através de um figurativismo de formas sintéticas, de colorido com tons puros e saturados. A pintora dizia afirmar sua identidade caipira (termo pejorativo para designar os interioranos) e suas representações eram devotadas a retratar essa realidade mais interna de um Brasil desconhecido e pouco ou mal valorizado (ZÍLIO, 1997). Tarsila segue depois para a fase antropofágica, e sua produção deságua em uma composição mais onírica, em que certos mitos e símbolos vão

penetrar suas configurações. De certo modo, percebo a inflexão compositiva dos seus volumes cheios e formas rotundas como potências misteriosas, uma configuração enigmática em simbologia profunda, atingindo substratos culturais mais densos e internos, com referências a mitos e narrativas ancestrais, paisagens fantasiosas e colorido intenso.

Busco relacionar a visualidade dos jardins de Burle Marx a essa produção da antropofagia tarsiliana: identidades na alternância entre o vazio e o cheio, as grandes massas verdes contrastadas em texturas e cores ao vazio e à amplidão dos gramados também explorados em cores. Cabe ressaltar a falta de um centro único de interesse (o paisagista não constituía nenhum *punctum* em suas proposições espaciais, nem nos jardins, nem em seus quadros) e a ocorrência de elementos isolados em meio a essas contraposições entre o cheio e o vazio, elementos estranhos, pois desconhecidos, para o olhar do espectador; no jardim, poderia surgir uma palmeira em leque ou uma imensa bromélia capaz de atrair o olhar. Em certa medida, Burle Marx explorava esses elementos em alguma espécie de trama complexa que só descobrimos ao olhar o projeto, o desenho criador que permite a observação total em perspectiva aérea.

Vejo afinidades com as pinturas antropofágicas de Tarsila e reflito sobre a verdade impactante das poesias e manifestos de Oswald – e nenhum estudioso de arte no país pode deixar de lhes atribuir algum valor –, pois a criação artística em um país periférico exige uma tomada de posição diante do imaginário colonizado dominante. A proposição da deglutição do estrangeiro é constantemente ativada como caminho de reinvenção da arte brasileira.

A saída para a realidade ansiosa da dupla imagem do colonizado que busca encontrar sua própria identidade poderia ser vista através da voraz atribuição do espírito canibal, daquele que devora o outro, que o torna parte de si mesmo e não nega a sua ascendência selvagem. Também Burle Marx fez extenso uso de plantas exóticas, explorando o impacto que traziam ao serem colocadas em nossa paisagem.

Figura 8 – Grupo de visitantes em trilhas entre jardins no Sítio Burle Marx (Rio de Janeiro)



Fonte: a autora (2016).

Natureza como relação, paisagem como criação

No horto de Manaus cultivam-se roseiras, no Maranhão pinheiros, em Fortaleza espatódeas, enquanto as cássias, ipês, mulungus e milhares de outras árvores de nossos ambientes naturais são desprezadas como mato.

Burle Marx (2004, p. 141).

No livro *Paisagem e memória* (1996), de Simon Schama, há uma referência ao exotismo nos jardins palacianos na Europa dos séculos XVI e XVII, que exigiam tarefas monumentais dos jardineiros reais, como a mudança do curso de rios e, posteriormente, a instalação e a manutenção de encanamento e aquecimento da água, além da composição de imensas estufas. Além disso, “algumas das coleções mais espetaculares de palmeiras e outras plantas tropicais, pássaros e peixes constituíam propriedade das monarquias europeias, como a estufa de palmeiras de Frederico Guilherme III, Rei da Prússia, construída em 1830” (SCHAMA, 1996, p. 561). Tal citação nos reporta ao apreço de Humboldt pelos jardins tropicais de Berlim e ao argumento já exposto sobre a trama entre aspectos intrínsecos e extrínsecos na constituição do

gosto, em que se preconiza a adesão de Humboldt, que era contemporâneo de Guilherme III⁷, ao jardim tropical.

Schama alerta para o fato de que a natureza é um construtor cultural – de forma simbólica e concreta –, uma vez que a presença humana transforma de modo intenso o meio ambiente. Assim, segundo o autor, a natureza não é algo anterior à cultura. Um exemplo muito próximo, aqui no Rio de Janeiro, de onde produzo essas reflexões, é a Floresta da Tijuca, que hoje viceja no terreno de antigas fazendas cafeeiras. Do processo de recuperação por ordem do imperador Pedro II, em 1861, até a hoje restaurada mata atlântica, esse meio está mais próximo do bioma natural da região. De forma análoga, a biografia de Humboldt, que apoia essas reflexões sobre o cientista, credits a ele o conceito de natureza aqui proposto: “Seu conceito de natureza como um todo único de padrões globais alicerça nosso pensamento” (WULF, 2016, p. 471). Estamos todos embebidos – em maior ou menor intensidade – em suas ideias, a partir das quais ecólogos vêm insistindo em aprofundar o entendimento das relações na rede viva de seres como caminho para a solução da crise climática em progressão.

Burle Marx também se deteve nas questões ecológicas e manifestou preocupação pelos biomas que pesquisou. No Rio de Janeiro, quando desenhava os jardins do Aterro do Flamengo (Figura 9), intencionou dotá-los de uma função educativa, projetando para “educarmos uma criança para compreender o que está vendo, para que mais tarde ela proteja essa coisa como um patrimônio” (SANTOS; CARVALHO; SANTOS FILHO, 2009, p. 97).

7. No ano de 1809, Frederico Guilherme III conferiu poderes a Wilhelm von Humboldt para fundar a Universidade de Berlim.

Figura 9 – Aterro do Flamengo



Fonte: Espaço Y (2019).

Nota: Detalhe do Parque do Flamengo com destaque em primeiro plano do gramado com ondulações em dois tons de verde.

No centro dos recursos tecnológicos trazidos pelos conquistadores, a mais potente arma utilizada foi a capacidade de controlar as relações entre o visível e o invisível, tecendo o sentido entre realidade e ficção (GRUZINSKI, 2003). A paisagem é o cenário construído para estabelecer a relação de posse e submissão que marca o domínio sobre um território que, antes descrito como aprazível e cheio de encantos, mas depois como hostil, foi objeto de exploração desmedida.

O jardim colonial, estabelecido como natureza ordenada e purificada, é o adorno que assegura o estado de civilização a ser estabelecido. Constitui o limite à mata, ao mato, à floresta, ao capão, locais a serem extirpados para que o cultivo, o trabalho, a vida ordeira, a produtividade possam se instaurar. Propus olhar a obra paisagística de Roberto Burle Marx em uma revirada antropofágica que, penso, objetivou deglutir o jardim imperial e transformá-lo em lugar de encontro com muitos outros sentimentos e afazeres, entre eles o de saciar o apetite estético com o resgate de vida nativa e com o acolhimento para tratar a ferida colonial.

Referências

AMARAL, Tarsila do. **Cartão postal**. 1929. Óleo sobre tela, 127,5 x 142,5 cm.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BURLE MARX, Roberto. Depoimento. *In*: BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panorámica de la arquitectura latino-americana**. Barcelona: Editorial Blume: Unesco, 1977.

BURLE MARX, Roberto. Depoimento no Senado Federal. *In*: BURLE MARX, Roberto. **Arte & paisagem**: conferências escolhidas. Organização e comentários de José Tabacow. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 139-146.

BURLE MARX, Roberto. **Projeto da Praça Sáenz Peña**. 1948. 1 desenho, 90 x 120 cm. Disponível em: <http://institutoburlemarx.org/acervo>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BURLE MARX, Roberto. **Projeto do jardim no terraço do Banco Safra**. 1982. 1 desenho com guache, 81 x 99,5 cm.

CAVALCANTI, Lauro. Arte, arquitetura e paisagismo: Roberto Burle Marx. *In*: CAVALCANTI, Lauro. **O jardim**. Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2019. Catálogo de exposição.

CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH, Farès (org.). **Roberto Burle Marx 100 anos**: a permanência do instável. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

ESPAÇO Y. Aterro do Flamengo. 2019. 1 fotografia. *In*: ESPAÇO Y. **O paisagismo de Burle Marx**. Brasília, 19 fev. 2019. Disponível em: <https://espacoy.com.br/o-paisagismo-de-burle-marx/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FRADE, Isabela; NEVES, Monique. Agroexperimentais educativos #1: o projeto jardim antropofágico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Goiás. **Anais** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2201-2215. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro____FRADE_Isabela_e_NEVES_Monique_das_2201-2215.pdf. Acesso em: 25 jan. 2022.

KURY, Lorelai. Experiência, relato e imagem. *In*: HEIZER, Alda; ORMINDO, Paulo (org.). **Natureza, ciência e arte na viagem de Spix e Martius (1817-1820)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2018.

PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. *In*: WISNIK, Guilherme (org.). **Arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POLIZZO, Ana Paula. Burle Marx e as narrativas construídas: uma revisão necessária. *In*: SEMINÁRIO DOCOMOMO_BRASIL, 13., 2019, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110616.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ROCHA, João César de Castro. **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. Rio de Janeiro: Realizações Editora, 2011.

SALES, Stéfano. Unesco reconhece Sítio Burle Marx como Patrimônio da Humanidade. **CNN Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jul. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/unesco-reconhece-sitio-burle-marx-como-patrimonio-da-humanidade/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SANTOS, Nubia Melhem; CARVALHO, Marcia Pereira; SANTOS FILHO, Paulo. **Burle Marx, jardins e ecologia**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2009.

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

VEJA RIO. Parque do Flamengo. 2017. 1 fotografia. *In*: GUIMARÃES, Saulo Pereira. **Os 50 anos do Parque do Flamengo em 20 curiosidades**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/os-50-anos-do-parque-do-flamengo-em-20-curiosidades/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

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

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

A invenção da paisagem ou o olhar moderno: o imaginário na paisagem de Santiago do Chile

Marcelo Rodríguez Meza

Uma aproximação

Uma das muitas construções da Era Moderna, como o pensamento político, a industrialização, a sociedade de conforto e as utopias, é a invenção da paisagem. Ou seja, a transformação do mundo natural pelas mãos humanas, a racionalização e a classificação da natureza. Um processo absoluto, que vai desde o ordenamento planejado da natureza (parques urbanos, jardins, passeios, balneários) até a atribuição de cargas emocionais dessa natureza percebida pelo ser humano. Pode-se dizer que é a humanização do mundo natural.

O testemunho da criação e emergência desse processo é oferecido pelo registro visual da arte. É no imaginário moderno, manifestado e disseminado na arte, na fotografia e na cartografia, que é possível verificar a humanização do mundo natural. Esse registro visual apresenta dois caminhos diferentes entre si, mas típicos do olhar moderno: vê-se um registro da racionalidade, algo que se manifesta por meio da fotografia, do desenho planimétrico ou cartográfico, e outro da emocionalidade, refletido na pintura.

No caso do continente americano, esse processo é observado por meio do registro visual contemporâneo ao desenvolvimento da modernidade. A paisagem ao ar livre surge quando o artista registra emocionalmente um detalhe da natureza; a paisagem urbana surge quando o mundo natural é ordenado e regulado como um elemento racionalmente planejado.

No caso do Chile, é apenas no século XIX que o trabalho artístico concebe imagens da incorporação da paisagem como objeto da arte e como conceito de modernidade.

Com efeito, artistas e cientistas itinerantes que exploraram o território dos séculos XVIII e XIX, sobretudo europeus, desprezaram cidades onde a intervenção humana não participa na criação do espaço público. As praças duras das cidades espanholas inseridas no novo território não incorporam nenhuma espécie natural, nem local, nem exógena. Por quê? Porque a natureza, para o habitante americano, africano, crioulo ou peninsular, é um modo de vida e um conhecimento absolutamente próprio, não um elemento de contemplação, não um meio de fruição estética, como será para o sujeito moderno.

A natureza, quando registrada, existe como referência territorial e, às vezes, tem a finalidade de diferenciar a cidade e seus limites. Até mesmo os pintores viajantes do século XVIII mostram o mundo natural sem muita intervenção humana¹.

O desenho de Felipe de Bauzá, de 1793, *Vista da cidade de Santiago do Chile* (Figura 1) é um bom exemplo: ele registra os bosques que crescem naturalmente às margens do Rio Mapocho. É apenas uma referência espacial, como era a pintura da natureza durante o Renascimento: por trás das figuras históricas ou religiosas, não cumpre um objetivo científico ou emocional.

1. Para Francisco Calvo Serraller (1993) e Javier Maderuelo (2005), a criação da paisagem surge quando o ser humano contempla abnegadamente a beleza do lugar e se torna consciência estética ou filosófica do lugar. Poderia ser adicionada a consciência política.

Figura 1 – Vista da cidade de Santiago do Chile

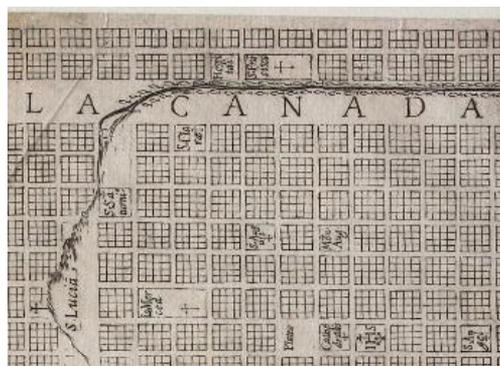


Fonte: Acervo de British Library, London (BAUZÁ, 1831-1834).

Essa maneira de ver o mundo natural como algo inerente à vida cotidiana é típica do espírito colonial da América, ou, pelo menos, do Chile. A natureza não se incorpora racionalmente ao espaço urbano. O mundo natural (árvores, plantas, espécies animais) faz parte da vida ainda rural do período colonial. Ele nasce e cresce espontaneamente, no campo da vida. Isso pode ser confirmado pela imagem fornecida pela cartografia da época e pelos desenhos e pinturas de artistas viajantes.

Os desenhos e planos dos séculos de conquista e colônia não mostram a intervenção humana na construção de uma paisagem urbana. Eles não mostram árvores. Se houver praças, trata-se de espaços abertos, esplanadas duras, geralmente adjacentes a igrejas de bairros. A natureza aparece em alguns desenhos, muito esboçados, mas em um ambiente natural, quase rural: provavelmente árvores que crescem às margens de fossos, esgotos e canais. Como se vê nos planos de 1646, 1712 e 1763 da cidade de Santiago do Chile, o único lugar onde se destacam as árvores é em La Cañada, leito seco do Rio Mapocho, para onde a água transbordava nas cheias. Era um canal inóspito, sujo e, na maioria das vezes, lixão dos próprios vizinhos. Nos planos feitos nos séculos XVII e XVIII, os cartógrafos e desenhistas paravam para indicar algumas árvores à beira do esgoto (Figura 2).

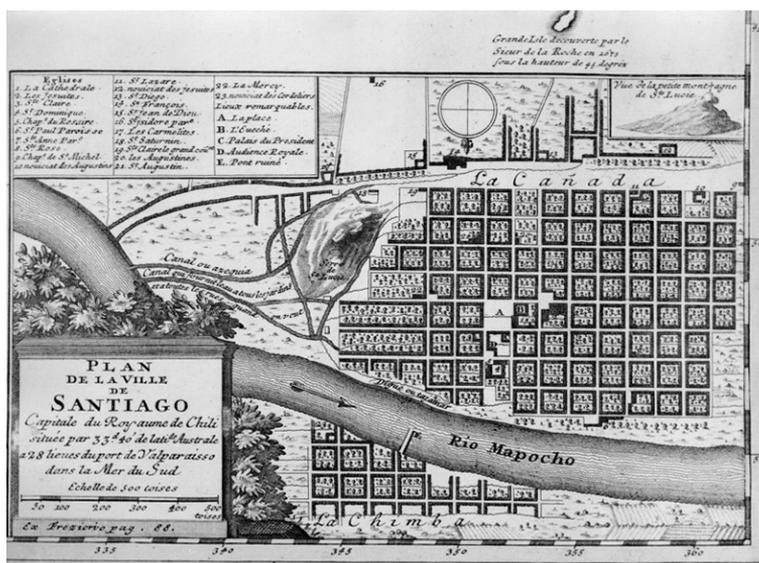
Figura 2 – Detalhe da planta de Santiago (Chile)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Chile (OVALLE, 1646).

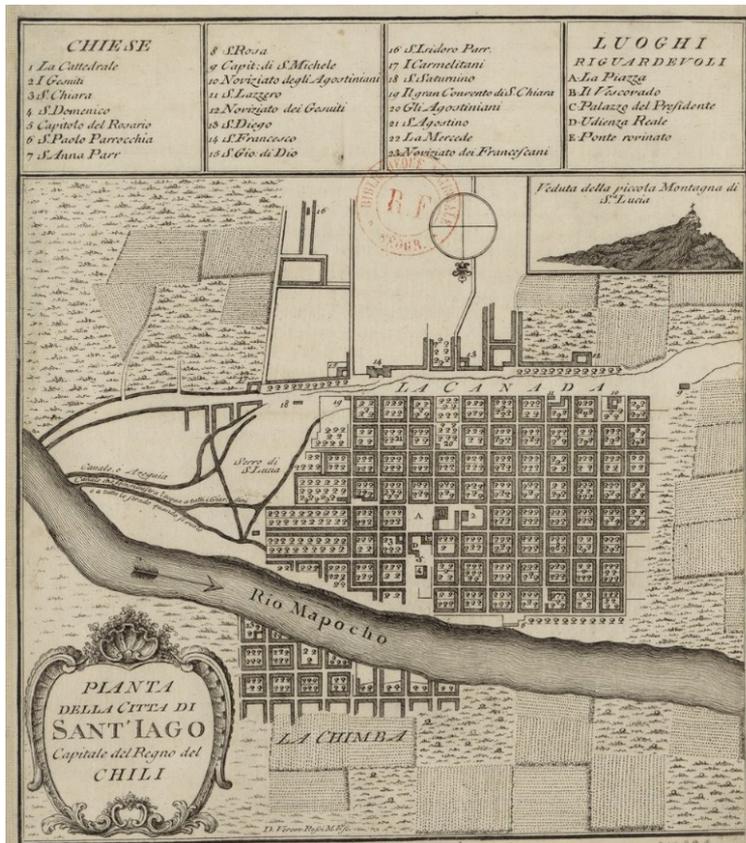
Assim como no mapa de Alonso de Ovalle, as únicas árvores detalhadas nos mapas de Santiago do Chile feitos por Amadeo Frezier, em 1712 (Figura 3), e Marco Coltellini, em 1763 (Figura 4), correspondem a bosques nas margens do canal La Cañada ou estão na margem sul do Rio Mapocho.

Figura 3 – Planta da cidade de Santiago (Chile)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Chile (FREZIER, 1712).

Figura 4 – Planta de Santiago do Chile



Fonte: Gallica (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) (COLTELLINI, 1763).

Essa configuração é patrimônio da cidade castelhana, com uma praça dura, uma casa de fachada contínua, com telhado amarrado, voltada para dentro, para a privacidade familiar e para o claustro religioso. É o que se vê no desenho de Johann Moritz Rugendas – provavelmente da década de 1830 –, que mostra o cruzamento das ruas Compañía e Ahumada, acesso sudoeste à Plaza de Armas (Figura 5).

Figura 5 – Plaza de Armas, Santiago



Fonte: Rugendas (183-?).

Na mesma época, a praça é retratada por Rugendas em outro desenho, aparecendo à esquerda da imagem. A Figura 6 é uma fotografia do desenho feito pelo pintor.

Figura 6 – Plaza de Armas de Santiago (Chile)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Chile (PLAZA DE ARMAS, [ca. 1830]).

Outra fotografia da Plaza de Armas, ainda castelhana e colonial, foi publicada já em 1860 por Eugène Maunoury (Figura 7).

Figura 7 – Plaza de Armas (Santiago de Chile)



Fonte: Archivo Visual de Santiago (<http://www.archivovisual.cl/>) (MAUNOURY, 1860a).

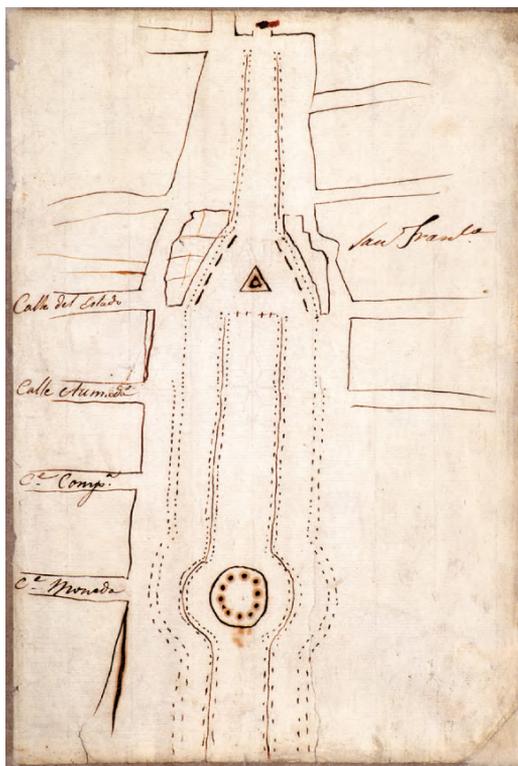
Os traçados das ruas nos planos da cidade não mostram a existência de uma paisagem urbana, com exceção dos arvoredos às margens do canal e do rio. As fotografias e desenhos registram a ausência da paisagem urbana.

A paisagem como criação republicana

Bernardo O'Higgins, a rua mais importante de Santiago, era um terreno árido e baldio, localizado no extremo sul da cidade, próximo a um antigo canal do Rio Mapocho, que, em tempos de enchente, transportava suas águas de leste a oeste, tornando-se um braço do rio. Com a criação de talha-mares para evitar alagamentos, o espaço foi transformado em uma esplanada com esgoto central e valas laterais.

Talvez seja onde ocorreu a primeira intervenção humana na paisagem santiaguina: o plantio de choupos no setor. Daí o nome Alameda que se deu à avenida, que foi o primeiro ato de recriação da paisagem santiaguina, representado no esboço feito por Bernardo O'Higgins (Figura 8).

Figura 8 – Desenho da Alameda, futura Alameda de las Delicias, hoje Avenida Libertador Bernardo O'Higgins (Santiago, Chile)



Fonte: O'Higgins (1818).

A paisagem urbana no Chile, portanto, pode ser entendida como um ato republicano e, claro, foi influenciada pelas expressões de uma Europa moderna e iluminada, que passa a valorizar a intervenção humana no meio natural. Em suma, nem nos planos, nem nos desenhos – e menos ainda nas pinturas do período colonial –, pretende-se intervir racionalmente na cidade, com espécies sejam nativas, sejam exógenas, pois, para a concepção de cidade colonial, a rua e a praça não têm outro

significado senão o de lugar de trânsito, de comunicação para a atividade cotidiana, considerada até então de natureza familiar, doméstica, privada.

A casa colonial se abre para o seu interior e é aí, nos pátios privados, onde a árvore nativa e a árvore exógena crescem em processo de miscigenação natural. Nesse espaço fechado, privado e familiar, a natureza ganha força e vida como alimento, remédio, aroma e misturas. É onde se integram os saberes ancestrais dos povos originários e dos espanhóis. Isso pode significar – e é uma mera interpretação – que, na sociedade colonial, a gestão e o conhecimento do mundo natural não implicam conflito pela existência.

As figuras 9 e 10 mostram ruas centrais de Santiago ainda sem a presença de árvores, mesmo no século XIX.

Figura 9 – Calle Carmen, de sul a norte (Santiago, Chile)



Fonte: Archivo Visual de Santiago (<http://www.archivovisual.cl/>) (GARREAUD, 1874).

Figura 10 – Calle Augustinas, de oeste a leste (Santiago, Chile)



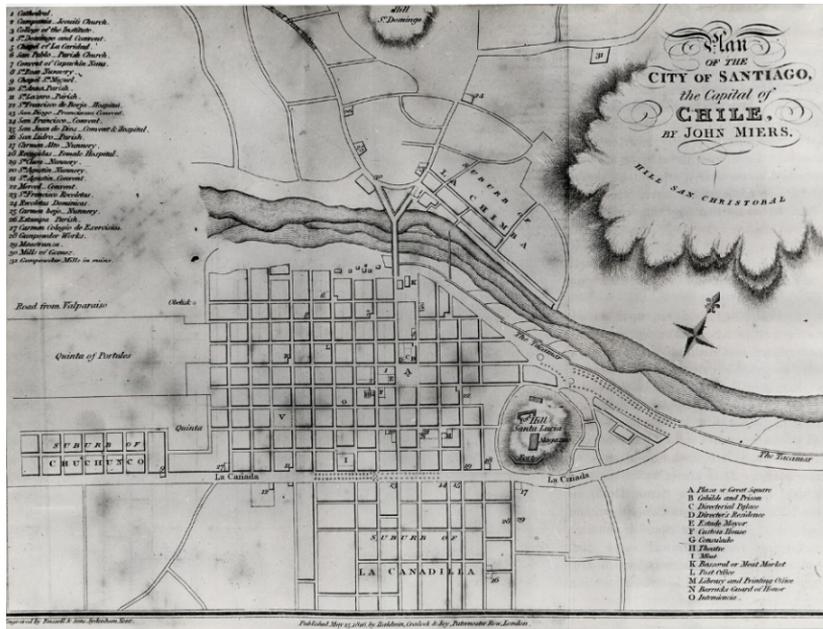
Fonte: Calle... (18--).

A modernidade do século XIX, acompanhada de inovações científicas, culmina com as primeiras viagens das classes dominantes à Europa, algo que implicará a intervenção sobre o espaço natural e sua consequente alteração. Isso se manifesta no registro visual da paisagem.

Como dito, o esboço de Bernardo O'Higgins é a primeira planta de uma rua desenhada e planejada com a presença de árvores em suas calçadas e passeios. Na Alameda de las Delicias, desenhos, pinturas e planos registram essa presença racional das árvores, ou seja, a criação do paisagismo urbano.

A planta de John Miers, de 1826, representa a Alameda de las Delicias (então La Cañada) e o Paseo de los Tajamares, rio acima, como os únicos espaços públicos arborizados da cidade (Figura 11).

Figura 11 – Planta de Santiago do Chile



Fonte: Miers (1826).

Já as figuras 12 e 13 são as gravuras, respectivamente, de Edmond Bigot de la Touanne, de 1828, e de Claudio Gay, de 1854. Nelas, a Alameda de las Delicias é representada com as suas calçadas e as fileiras ordenadas de choupos, assim como se vê na fotografia de 1860 (Figura 14). É o início do paisagismo urbano em Santiago do Chile, um símbolo da modernidade.

Figura 12 – Alameda de las Delicias (Santiago, Chile)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Chile (TOUANNE, 1828).

Figura 13 – Alameda de las Delicias (Santiago, Chile)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Chile (GAY, 1854).

Figura 14 –Alameda de las Delicias (Santiago, Chile).



Fonte: Bainville (1860).

A partir de 1850, foram desenvolvidas as terras ao sul da Alameda de las Delicias, abrindo-se as ruas Dieciocho, Ejército Libertador e Vergara. Aos poucos, esse processo de urbanização imita o traçado urbano de Paris, talvez devido às influências do plano do Barão de Haussmann. Essas novas ruas são urbanizadas no estilo das avenidas e calçadas parisienses, conectando o único calçadão de pedestres, a chamada Alameda de las Delicias, antes La Cañada, com o Campo de Marte, um espaço aberto e vazio, apenas coberto de arbustos cultivados próximos de valas de irrigação.

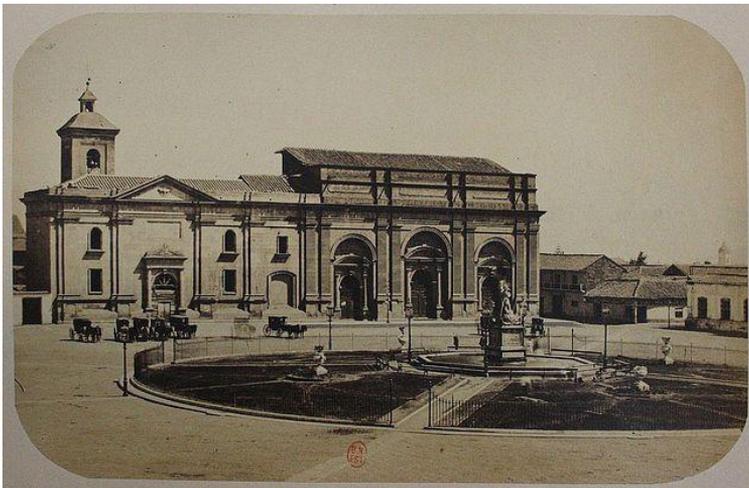
Com o tempo, no final do século, as ruas Dieciocho e Ejército Libertador se tornarão vias de comunicação arborizadas com o renovado Campo de Marte, já, desde 1873, transformado em um parque arborizado, um passeio público ao estilo do Bois de Boulogne parisiense. O vazio e poeirento Campo de Marte passa a ser o Parque Cousiño, em memória de seu criador e financista, o empresário Luis Cousiño.

Também, depois de 1850, uma crescente arborização da Plaza de Armas começou. A princípio, tratava-se de plantações sutis enquadrando a zona em torno do centro do espaço público mais importante da cidade; mais tarde, numa espécie de frenesi de intervenção urbana, política e social, a Plaza de Armas mudará sistematicamente o seu desenho.

Por volta de 1900, as ruas de Santiago já tinham um plantio de árvores planejado. Paralelamente, são criadas praças de bairro, com o plantio de árvores e a

instalação de gazebos, fontes de água e esculturas. Tais fatos coincidem com uma mudança no conceito de fachada arquitetônica: as casas antigas, com fachada contínua, geralmente de um ou dois pisos, dão lugar a casas com fachadas diferenciadas, com as coberturas expostas (de telha espanhola) ou coberturas de madeira, dotadas de cúpulas, varandas ou balaustradas, o que confere um tom de diversidade estilística e estética à construção. As construções mais antigas e modestas mantêm o seu plano, mas as fachadas são revestidas de elementos ornamentais com os estilos típicos do historicismo do século, do neogótico ao classicismo francês. Mesmo no meio do século XX, somam-se edifícios com elementos da *art nouveau*, *art deco* e Bauhaus. As gravuras, planos e fotografias da época mostram essas mudanças (figuras 15 a 20).

Figura 15 – Plaza de Armas (Santiago, Chile), em 1860



Fonte: Archivo Visual de Santiago (<http://www.archivovisual.cl/>) (MAUNOURY, 1860b).

Figura 16 – Plaza de Armas (Santiago, Chile), em 1850



Fonte: Treville (1850).

Figura 17 – Plaza de Armas (Santiago, Chile), em 1870



Fonte: Peña Otaegui (1944, p. 344).

Figura 18 – Plaza de Armas (Santiago, Chile), em 1890



Fonte: Plaza... (1890).

Figura 19 – Cartão-postal fotográfico da Calle Dieciocho (Santiago, Chile), por volta de 1900



Fonte: Calle... (ca. 1900).

Figura 20 – Esquina da Alameda de las Delicias com Calle Dieciocho, em 1880



Fonte: Garreaud (1880).

Legenda: Árvores da Rua Dieciocho e, em primeiro plano, um choupo do passeio central.

O olhar do pintor

Mas o que acontece com a pintura do século? Qual é a qualidade do olhar do pintor?

Como dito, a modernidade na arte se manifesta na exploração da emocionalidade humana em todas as áreas. Pintar como exaltação de símbolos modernos construirá uma paisagem a partir do mundo natural, mas como desculpa para criar uma natureza propriamente humana. Uma natureza que, a partir do século XX, criará inevitavelmente um mundo de abstração e síntese formal no mundo da arte.

A sociedade chilena, produto das profundas transformações políticas e sociais do início do século XIX, abre-se quase como uma verdadeira explosão de formas e cores à pintura, mudando uma realidade que, nos tempos coloniais, se centrava apenas na representação de figuras religiosas e, excepcionalmente, de imagens ocasionais de reis e governadores espanhóis. Pode-se dizer que os primórdios da pintura no Chile, como atividade associada às ideias de modernidade, começaram com a independência, cresceram com os pintores viajantes (entre 1820 e 1840) e se consolidaram a partir de 1840, com o desenvolvimento da nação e com a construção do projeto cultural que fez do país o centro do pensamento e das artes da América do Sul ao longo do século XIX.

Nesse mesmo período, pintores viajantes europeus, imbuídos do espírito do século, percorreram os países americanos registrando tudo: pessoas, costumes, roupas, paisagens e cantos. É o olhar europeu que se abre de forma surpreendente para esta nova realidade. É o espírito do romantismo.

Na primeira metade do século XIX, um novo continente emergiu abruptamente na história europeia. A América independente da Espanha surge como um mundo de fascínio, cor e aventura para os pintores, cronistas e cientistas do Velho Mundo, que percorreram as diferentes geografias do continente em busca de exotismo e de novidades, temas favoritos do pensamento romântico.

O Chile não escapa dessa atração, e é assim que vêm os europeus das mais diversas atividades e ofícios, reproduzindo de uma forma ou de outra seus ideais, pensamentos e modos de vida.

No campo da pintura, destacam-se criadores das mais diferentes nacionalidades, raízes e linguagens, todos unidos sob um selo comum: o ideal romântico, testemunho da época e de seus homens. Assim como o artista desse período responde ao seu mundo e às suas preocupações, o exotismo de terras distantes e o ideal heroico do homem de seu século se refletirão nas sociedades. Assim, vê-se o surgimento de guerras de independência, aventuras navais, novas paisagens e seres de exotismo impenetrável.

Isso significa que, seguindo a abordagem inicial, o olhar do pintor se afasta do racionalismo ordenador do urbanista. Para os românticos, a paisagem ainda é natureza, mas em um plano idealizado. O olhar do pintor viajante busca o exótico não como registro científico, mas para expressar a emocionalidade do espírito.

Um dos expoentes desse ideal romântico e aventureiro é o inglês Charles Wood. A sua pintura responde estritamente aos preceitos pictóricos do estilo nos seus aspectos plásticos e iconográficos. Primeiramente, ele mostra o assunto: um lugar, qualquer paisagem daquele mundo exótico que ele, como outros pintores, veio buscar.

As pinceladas de Charles Wood são lisas a ponto de não ser possível ver as marcas do pincel sobre a tela. Sua mão molda suavemente as cores escuras das figuras com luzes e sombras; o pintor consegue um equilíbrio espantoso entre o desenho e a cor, oferecendo um desenho cheio de detalhes e belo aliado a uma cor bem colocada. Para impedir o predomínio de uma determinada cor, utiliza tons cromáticos de vermelho ou branco, evitando assim qualquer indício de monotonia. *El naufragio del Arethusa* é um bom exemplo do trabalho de Wood, pois, além de todas essas

características estarem presentes na pintura, ela demonstra a tragédia perante as forças da natureza, um tema propriamente romântico, e manifesta aspectos da exaltação emocional, em que a expressão é o valor mais importante. A técnica coincide com o conteúdo (Figura 21).

Figura 21 – *El naufragio del Arethusa*



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Chile) (WOOD, 1826).

O verdadeiro protagonista da obra é o homem e seu trágico destino diante das forças incontroláveis da natureza. Como Théodore Géricault havia feito na França com *A jangada da Medusa*, Charles Wood narra uma verdadeira tragédia, como cronista do momento, ocorrida alguns anos antes na costa de Valparaíso, onde o drama e a tensão estão em jogo. Como um bom ilustrador, o pintor inglês presta muita atenção à representação das nuvens, do navio que afunda, das ondas, dos destroços, enfim, dos acidentes no litoral e da neblina costeira. Mas é na intensidade cromática, na criação de fontes de luz e, sobretudo, no dinamismo da composição, fechada e circular, que se percebe o sopro romântico.

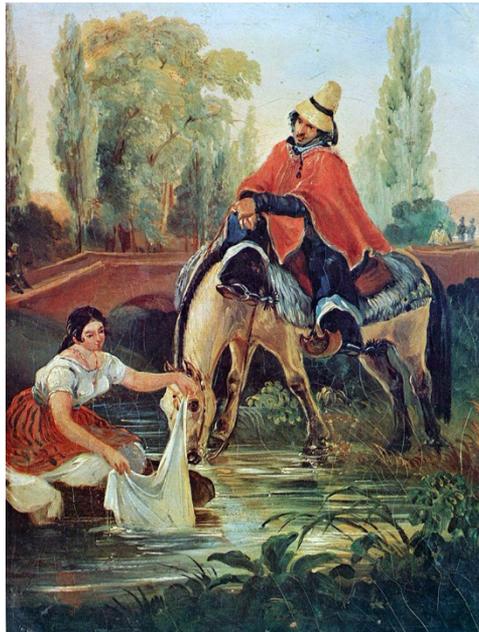
É uma pintura em que a cor é subjetiva, a linha se quebra, é cortada através do simples jogo composicional das diagonais nas quais as luzes são manuseadas arbitrariamente, tangencialmente, como pequenos traços de claridade para realçar as

massas dominantes. A quebra do primeiro plano a pretexto de rochas é um recurso comum na pintura expressiva, a fim de gerar uma visão espacial em profundidade.

O mérito de Charles Wood (assim como de todos os pintores viajantes, como Johann Moritz Rugendas, Ernest Charton e Raymond Monvoisin) está no fato de que sua obra se torna um testemunho, um valioso documento para a compreensão dos costumes, usos e eventos de um tempo. Assim registrada, a natureza se mostra, mas com um tom de incerteza.

Um dos representantes mais ativos do romantismo europeu no Chile é o alemão Johann Moritz Rugendas. Pintor e desenhista viajante, ele demonstra a visão europeia da paisagem americana, dos costumes da época e, principalmente, dos retratos de uma sociedade emergente, como a chilena dos anos 1830-1850. A pintura *El huaso y la lavandera*, verdadeiro ícone do registro dos costumes do viajante alemão, é um exemplo dos grandes testemunhos da arte, por desempenhar uma das funções principais da pintura: ser para o fruidor um documento histórico vivo. Em sua obra, pode-se encontrar uma visão mais verdadeira da natureza que ele observa (Figura 22):

Figura 22 – *El huaso y la lavandera*



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Chile) (RUGENDAS, [ca. 1835]).

O francês Raymond Monvoisin, por sua vez, tornou-se um dos artistas mais relevantes para o desenvolvimento da pintura no Chile. Seu trabalho impõe o gosto pelo academicismo e foi notabilizado pela produção de retratos. Ao longo de quatorze anos, a sociedade chilena vai registrar seus rostos nos pincéis de Monvoisin, desenvolvendo o gosto pelo desenho acadêmico, marcando o constante naturalismo na pintura. Apesar de seu reconhecido serviço como retratista da alta sociedade da época, seu trabalho como paisagista o coloca em um dos lugares mais destacados da história da arte do Chile. Um exemplo disso é sua notável obra *Paisaje*, realizada em 1864. Ele anuncia um dos temas fundamentais da pintura chilena: a paisagem, mas uma paisagem inventada, organizada, urbanizada (Figura 23):

Figura 23 – *Paisaje*



Fonte: Acervo do Museo Nacional de Belas Artes (Chile) (MONVOISIN, 1867).

Ainda que a obra de pintores europeus marque presença na pintura sobre o Chile, sobretudo na primeira metade do século XIX, será Antônio Smith, com sua obra e com a formação de vários discípulos chilenos, o primeiro grande paisagista chileno. Ele dará início a uma maneira de compreender a arte paisagística em que o tema e o modo de pintar estão associados.

Durante os primeiros cinquenta anos de pintura no Chile republicano, a paisagem como matéria ou tema é vista exatamente da mesma forma que na Europa: ela atua e está presente apenas como meio referencial, tanto para indicar a presença do

homem nela quanto para dar a ideia de volume e profundidade na perspectiva óptica. Em outras palavras, a paisagem não é considerada um tema autônomo.

No Chile, Antônio Smith é quem – deixando de lado as regras impostas pela Academia de Pintura – vai desenvolver o interesse pela paisagem como motivo de arte e beleza de forma absoluta. Entretanto, Smith não captura a paisagem de uma perspectiva real, nem busca a imitação dessa natureza como o objetivo final de seu trabalho; também não é uma busca de cunho científico pelos efeitos luminosos ou atmosféricos que afetam a configuração ou o colorido do tema.

A sua paisagem é simplesmente a visão idealizada, subjetiva e recriada da realidade, e ele o faz com um traço solto, suave e veloz, em que a passagem ou a pincelada na tela mal se percebe e em que os preenchimentos não destacam o óleo; mas onde seu estilo explode, tornando-o um magnífico expoente do romantismo tardio, é na estruturação de suas obras por meio de grandes diagonais, que implicam uma tensão dinâmica e a apresentação de dois mundos contrastantes: a fonte de luminosidade do segundo plano em direção ao fundo e a massa escura em primeiro plano. Essa forma de retratar e representar tal ideal estético se traduz em paisagens idealizadas e tremendamente irreais. É aqui que ressoa o espírito melancólico, misterioso e avassalador do romantismo, ideia reforçada por uma atmosfera dominante, com luminosidade difusa e quase mágica das suas paisagens chilenas.

Antônio Smith, além de ser o primeiro a valorizar a paisagem na pintura nacional, tem o mérito de alcançar a unidade de dois critérios ainda divorciados na época: forma e conteúdo. O pintor dos rios andinos estrutura e compõe a obra de forma racional e objetiva, carregando-a ao mesmo tempo de sentimentos espirituais e subjetivos.

Figura 24 – *El río Cachapoal*



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Chile) (SMITH, 1870).

Apesar de carregados de uma forte dose de sentimentalismo, os paisagistas românticos – tanto os franceses quanto os chilenos dados como exemplo – são os primeiros a abordarem a realidade de forma objetiva, sem idealizações. Essa atitude torna o trabalho artístico fortemente relacionado com o movimento que, em meados do século XIX, vai renovar o panorama cultural europeu: o naturalismo. No Chile, grande parte dos pintores da segunda metade do século adere ao naturalismo, mas ainda marcados, por quaisquer razões ou motivos, pelo ponto de vista emocional.

À exceção de algumas obras de costumes, a pintura próxima do realismo levada a cabo no Chile percorre antes vários caminhos: o sentimentalismo, como testemunha qualquer uma das grandes composições de Pedro Lira; o paisagismo realista, na obra de Onofre Jarpa; o realismo acadêmico, na obra de Alfredo Valenzuela Puelma; uma certa intimidade, nas pinturas das irmãs Aurora e Magdalena Mira, com seus retratos e naturezas mortas; ou ainda, em Ramón Subercaseaux, os sutis jogos de luz e sombra em vistas panorâmicas ou em detalhes e abordagens mais íntimos. Ainda assim, o panorama da pintura chilena se configura em direção ao grande tema que se abre no final do século XIX, o triunfo da paisagem natural e da paisagem urbana, temas que perdurarão até hoje.

A paisagem ganha vida, ganha autonomia, não precisa mais da presença humana para se justificar. É, em outras palavras, uma pintura emocional, sentimental, não por

causa do tema, mas por algo que modela a arte moderna: a emoção e o intimismo da própria obra pela composição, pela cor, por meio da luz, por meio da saturação cromática e da ruptura gradual com o modelo externo.

Alberto Valenzuela Llanos é, sem dúvida, um exaltador da natureza, tornando-a o único tema ao longo da sua existência. Retratou apenas paisagens, ao ar livre, em plena luz. Sua visão direta da natureza não implica apenas capturar um detalhe ou a panorâmica, com uma avaliação da cor e da mancha como elemento estrutural. Para o artista, a paisagem é o único mundo no qual pode expressar os dois elementos básicos de sua linguagem: luz e cor. Luz e cor significam que, neste artista, o fundamental é captar a atmosfera, o “ar” que envolve a corporeidade das coisas como um halo, diluindo a linha. A obra se torna um jogo de massas e manchas de cor, mas, diferentemente de artistas do impressionismo – movimento que conheceu na sua primeira viagem à Europa, em 1901, já decantado, conhecido e valorizado pela crítica e pelo público –, Valenzuela Llanos não capta ou não pretende captar o movimento das coisas pela passagem incessante da luz, em vez disso, representa o atmosférico como um elemento cromático, e não como uma situação dinâmica. Isso permite ao pintor mudar sua postura plástica de uma visão impressionista, a de captar a visão externa das coisas, para entrar nos caminhos do expressionismo.

Essa é a base de seu trabalho. Paisagem, cor, técnica são elementos que valorizam sua pintura. Mas o que motiva a admiração é justamente o grau de evolução alcançado em sua existência artística. Assim, a obra de Valenzuela Llanos pode ser classificada em quatro estágios ou graus de maturidade criativa, cada um deles perfeitamente desenvolvido.

O primeiro desses quatro caminhos que percorre corresponde a uma visão naturalista da realidade, que ele traduz de forma descritiva, quase objetiva. O autor captura a paisagem e a entrega diretamente, com uma linguagem figurativa simples e imediata (Figura 25).

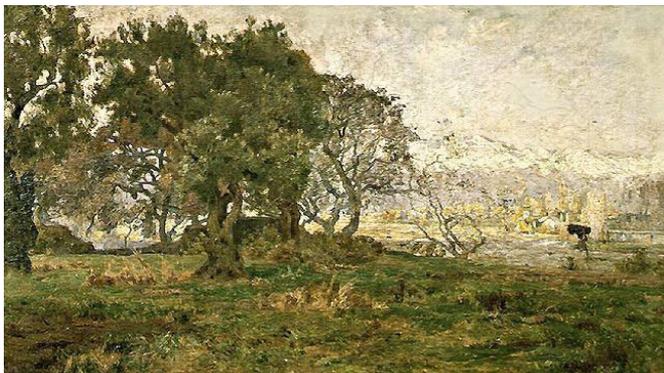
Figura 25 – *Paisaje de Victoria*



Fonte: Valenzuela Llanos ([entre 189-? e 1925a]).

Posteriormente, começa seu estado permanente de evolução refletido no segundo estágio, em que a atmosfera e a luz funcionam como elementos formadores de imagem. É quando pinta com preenchimentos grossos, criando uma textura muito pessoal, espessa, rica, mas metódica na tela. Pincelada sobre pincelada, cria um jogo de massas cromáticas dispostas geometricamente, transformando o fundo em uma superfície translúcida, brilhante e vibrante, como em *Paisaje (Lo Contador)* (Figura 26).

Figura 26 – *Paisaje (Lo Contador)*



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Chile) (VALENZUELA LLANOS, [entre 189-? e 1925b]).

A terceira etapa corresponde à avaliação da cor como elemento subjetivo: a luz atmosférica perde importância e a cor é dada por tons dominantes, distantes da realidade, pelos toques breves e rápidos do óleo, sem sujeição à cor local, como em *Romeros en flor* (Figura 27).

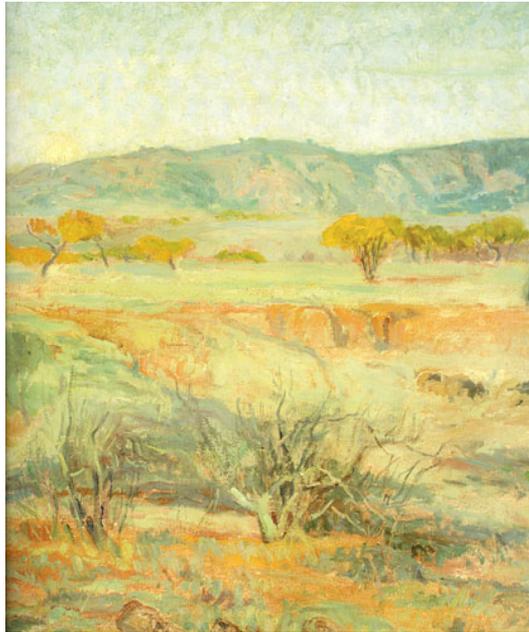
Figura 27 – *Romeros en flor*



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Chile) (VALENZUELA LLANOS, 1912).

O quarto e último estágio é sua abertura ao valor absoluto da cor subjetiva como uma extensão natural de sua habilidade naturalística. O pintor elimina definitivamente a cor local – a cor usual das coisas – e captura todo um mundo de formas altamente expressivas na tela, onde finalmente torce os objetos, por meio de linhas grossas, escuras e demarcadas; elimina gradações claro-escuro, luz e sombra, substituindo-as por grandes massas de cor, em alguns casos muito brilhantes, em outros despidas de toda a luminosidade (Figura 28). Esse último período o coloca definitivamente em um lugar importante na arte expressionista nacional.

Figura 28 – Paisaje Lo Contador



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (VALENZUELA LLANOS, [entre 189-? e 1925c]).

Valenzuela Llanos, depois de uma longa e coerente jornada, que começa com posições absolutamente objetivas, realistas e imitativas da realidade, parte para um mundo de subjetividade e simbolismo a partir de um sutil impressionismo atmosférico.

O exemplo, no entanto, de toda essa obra “impressionista” no Chile que não pode deixar de ser mencionado é Juan Francisco González. Este enfrentou o problema da arte de um ponto de vista pessoal e inovador. Procurou o seu próprio caminho, criando um estilo, um legado diferente e fecundo por meio do rompimento total com a tradição acadêmica vigente em sua época, que até então tinha marcado todos os empreendimentos artísticos nacionais.

O pintor retrata, por exemplo, algumas frutas ou flores, focando seu interesse na “ideia” do assunto. Todo o supérfluo, todo o acessório e todo o anedótico desaparecem. Com isso, ele se depara apenas com o estudo de “suas” rosas ou pêssegos, gladiólos, e deles faz arte.

A paleta ou gama de cores é sóbria e reduzida: alguns tons de verde, alguns tons suaves de rosa para os frutos ou a cor da respectiva flor. Usa da presença do

branco (permanente em todas as suas obras) como elemento de vibração e iluminação. O fundo e a superfície onde os frutos ou flores repousam se fundem no mesmo tom, tendo assim sua importância diminuída. Através da mancha de cor e do traço do pincel, o artista entrega a obra ao fruitor. É a sua impressão no tecido que unifica e caracteriza a pintura. Sua marca produz grande impacto no espectador, fazendo-o participar ativamente na criação permanente da obra.

Para Juan Francisco González, os protagonistas, temas ou sujeitos da criação plástica não são os grandes personagens, nem as batalhas heroicas, nem ainda as composições previamente estruturadas. Para ele, a pintura não é nem mais, nem menos que a integração perfeita entre a cor, o movimento da pincelada, a mancha, o preenchimento, a luz e a imagem retida, reunidos e sintetizados em um todo. Em geral, os aspectos característicos de sua obra artística são os elementos desse impressionismo, um estilo inovador que abriu o caminho do modernismo na arte.

Em qualquer uma das suas obras, ele demonstra sua plenitude criativa e permite que o apreciador da arte possa, na medida do possível, descobrir todo o seu acervo e potencialidades plásticas, como se vê em *Paisaje* (Figura 29):

Figura 29 - *Paisaje*



Fonte: Colección Banco de Chile (GONZÁLEZ, [entre 187-?-1933]).

Ao abordar o bosque retratado em *Paisaje*, o pintor se concentra na “ideia” do tema e retira o inessencial. A reduzida paleta de cores é siena, verde e azul, com toques sutis de vermelho; tudo se transformando em luzes. Não há planos, não há fundo, não há espaço composicional: apenas atmosfera e cor. Como em Claude Monet e nos impressionistas franceses, a mancha de cor e o traço do pincel se destacam na tela e chamam a atenção do espectador.

Mas a questão inicial permanece: qual é o olhar do pintor sobre a natureza ou a paisagem?

Assim como o desenhista, o cartógrafo e o fotógrafo imprimem em seus registros visuais da cidade um caráter científico, racional e planejado do olhar moderno – uma modernidade que se manifesta na incorporação da paisagem urbana, portanto, de progresso –, o olhar do pintor, do viajante ou do local se manifesta também numa reflexão visual relacionada àquela modernidade de que fala Calvo Serraller ou Maderuelo (e reafirmada neste capítulo): a natureza como objeto de prazer, de observação, de contemplação.

A imagem de uma cidade como Santiago do Chile é um bom exemplo desse processo de modernidade, racional por um lado e emocional por outro. Talvez, numa fase futura, exista a possibilidade de estudar o olhar da arte em torno da cidade atual, com todos os aspectos que nossa sociedade contemporânea guarda.

Referências

BAINVILLE, Jacques. [**Alameda de las Delicias**]. 1860. 1 fotografia. Disponível em: https://wikicharlie.cl/w/Archivo:Esperando_la_procesion_en_Alameda_Santiago_1860.png. Acesso em: 22 jul. 2022.

BAUZÁ, Felipe. **Vista de Santiago de Chile**. [entre 1831 e 1834]. 1 mapa.

BERQUE, Augustin. **El pensamiento paisajero**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

BINDIS, Ricardo. **Pintura chilena doscientos años**. Santiago de Chile: Origo, 2006.

CALLE Augustinas de Santiago a fines del siglo XIX. [18--]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.enterreno.com/moments/2394>. Acesso em: 22 jul. 2022.

CALVO SERRALLER, Francisco. **Concepto e historia de la pintura del paisaje:** los paisajes del Prado. Madrid: Nerea, 1993.

COLTELLINI, Marco. **Pianta de la citta di Santiago, capitale del regno del Chili.** 1763. 1 mapa, 21 x 24 cm. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8441146t.r=chili#>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FREZIER, Amadeo. **Plan de la ville de Santiago.** 1712. 1 mapa.

GARREAUD, Pedro Emilio. **Palacio Ossa, Santiago.** 1880. 1 fotografia.

GARREAUD, Pedro Emilio. **Vista del Sur.** 1874. 1 fotografia.

GAY, Claude. **Paseo de La Cañada (Santiago).** 1854. 1 litogravura.

GONZÁLEZ, Juan Francisco. **Paisaje.** [entre 187-?-1933]. Óleo sobre tela, 41 x 31 cm.

GUARDA, Gabriel. **El arquitecto de la moneda:** Joaquín Toesca, 1752-1799. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

MADERUELO, Javier. **El paisaje:** génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005.

MAUNOURY, Eugène. **La poste et la prison.** 1860a. 1 fotografia.

MAUNOURY, Eugène. **Place d'Armes.** 1860b. 1 fotografia.

MIERS, John. Plan of the city of Santiago, the capital of Chile. 1826. 1 mapa. *In:* MIERS, John. **Travels in Chile and La Plata by John Miers.** London: Baldwin, Cradock, and Joy, 1826. v. 1, p. 426.

MONVOISIN, Raymond. **Paisaje.** 1867. Óleo sobre tela, 73 x 117 cm. Disponível em: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39975.html>. Acesso em: 2 jun. 2022.

O'HIGGINS, Bernardo. **Croquis de La Cañada**. 1818. 1 planta. Disponível em: <http://www.archivovisual.cl/search/name?utf8=%E2%9C%93&name=la+ca%C3%B1ada&button=>. Acesso em: 22 jul. 2022.

OVALLE, Alonso de. **Prospectiva y planta de la ciudad de Santiago**. 1646. 1 desenho. Mapa de Santiago de Chile publicado por el sacerdote jesuita Alonso de Ovalle en su obra *Histórica relación del Reyno de Chile i de las Mifiones i Miniftterios que exercita la Compañía de Jesús*.

PEÑA OTAEGUI, Carlos. **Santiago de siglo en siglo**. Santiago de Chile: ZigZag, 1944.

[PLAZA de Armas de Santiago]. ca. 1830. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-330999.html>. Acesso em: 21 jul. 2022.

PLAZA de Armas de Santiago en 1890. 1890. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.enterreno.com/moments/plaza-de-armas-de-santiago-en-1890-5>. Acesso em: 22 jul. 2022.

RODRÍGUEZ MEZA, Marcelo. **Arte y crisis en iberoamérica**. Santiago de Chile: Ril Editores, 2004.

RODRÍGUEZ MEZA, Marcelo. **Chile: dos siglos de pintura**. Santiago de Chile: Editorial Kactus, 2010.

RODRÍGUEZ MEZA, Marcelo. **Colección de obras de arte del Banco de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Sipimex, 2015.

RODRÍGUEZ MEZA, Marcelo. **Un expresionismo permanente: ideas sobre la pintura moderna**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2002.

RUGENDAS, Johann Moritz. Calle Ahumada hacia Plaza de Armas. 1 desenho. In: GUARDA, Gabriel. **El arquitecto de La Moneda, Joaquín Toesca, 1752-1799**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

RUGENDAS, Johann Moritz. **El huaso y la lavandera**. ca. 1835. Óleo sobre tela, 30 x 23 cm.

SCHOENNENBECK GROHNERT, Sebastián. Paisaje, nación y representación del sujeto popular. **Aisthesis**, n. 53, p. 73-94, 2013.

SMITH, Antônio. **El río Cachapoal**. 1870. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm.

TOUANNE, Edmond Bigot de la. **La Cañada promenade publique de Santiago (Chili)**. 1828. 1 litogravura.

TREVILLE, Ernest Charton de. **Plaza de Armas de Santiago**. 1850. 1 pintura.

VALENZUELA LLANOS, Alberto. **Paisaje de Victoria**. [entre 189-? e 1925a]. Óleo sobre tela, 90 x 57,5 cm.

VALENZUELA LLANOS, Alberto. **Paisaje (Lo Contador)**. [entre 189-? e 1925b]. Óleo sobre tela, 145 x 252 cm. Disponível em: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40032.html>. Acesso em: 2 jun. 2022.

VALENZUELA LLANOS, Alberto. **Paisaje Lo Contador**. [entre 189-? e 1925c]. Óleo sobre tela, 241 x 173 cm.

VALENZUELA LLANOS, Alberto. **Romeros en flor**. 1912. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm. Disponível em: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40032.html>. Acesso em: 2 jun. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **El campo y la ciudad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

WOOD, Charles. **El naufragio del Arethusa**. 1826. Óleo sobre tela, 66 x 88 cm.

O conceito de paisagem na América Latina: de volta ao âmbito das artes visuais

João Wesley de Souza

Como já comentado no primeiro capítulo, o conceito de paisagem originou-se no campo das artes visuais ao final do século XVIII e, principalmente, no século XIX para designar fatos da pintura romântica que prevaleceram por enfocarem aspectos representacionais dos ambientes naturais. Desde então, os termos *Landschaft*, *landscape* e *paisagem* têm sido utilizados para designar pinturas que são feitas sob essa égide: o sentido bucólico, prosaico, natural do mundo e da vida rural é realçado nessas composições pictóricas.

Considera-se que, nesse contexto, o artista visual – tomando um pintor como exemplo – atua como um elemento intermediário entre a imagem produzida e seu índice embutido nessa realidade a ser representada: o artista existe como o intérprete dessa realidade imediata que se traduz em uma tela. O pintor que almejamos observa e compreende, em sua forma exclusiva de recepção, o objeto aqui retratado como seu entorno imediato. Nesse caso, ele atua como um hermenêuta do fragmento da realidade imediata que observa e na qual está inserido. Assim, ao mesmo tempo que o conceito de paisagem é gerado no território das artes visuais, tal ideia também pode ser entendida enquanto construção, um fenômeno cultural, pois será sempre necessário um intérprete incondicionalmente vinculado ao fato construtivo-interpretativo dessa paisagem, que já nasce cheia de complexidade.

Do século XVIII até a atualidade, o conceito de paisagem vai além dos limites do campo das artes visuais, transitando por várias outras áreas e diferentes formas de conhecimento. Hoje, é possível falar de paisagem de uma forma geográfica, literária, arquitetônico-urbana, antropológica e outras, nas quais o conceito foi se adaptando, ampliando e adquirindo novos significados que agregam mais qualidades ao termo original.

Nesse sentido, o desafio monográfico aqui enfrentado, centrado na paisagem e nos processos de colonização da América Latina, retornou ao campo exclusivo dos artistas visuais e dos teóricos da arte – critério para a escolha dos pesquisadores-colaboradores convidados. Busca-se, com isso, construir interpretações restritas aos campos de conhecimentos que atravessam as artes visuais.

Retornando à origem do termo para investigar sua descentralização, cada colaborador produziu respostas tendo por base seu entorno imediato – a partir da forma personalizada de recepção e compreensão de sua paisagem-objeto –, atuando como intérprete da problemática proposta neste chamado investigativo. Stuart Hall aponta essa nova condição da cultura contemporânea em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

O sujeito que antes vivia como uma identidade unificada e estável está se fragmentando, composto não por uma única, mas por várias identidades [...]. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceituado como um ser que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel” continuamente formada e transformada em relação às formas como somos representados no sistema cultural circundante (HALL, 1998, p. 13-14).

Os escritores dos capítulos deste livro se propuseram a retornar a esse escopo original do conceito para investigar como, na América Latina contemporânea, artistas plásticos pesquisadores, distribuídos em vários territórios e com modos exclusivos de recepção de suas paisagens imediatas, expressam seus entendimentos. Assim, lançaram um olhar para o problema da colonização, que envolve espécies vegetais nativas convivendo com outras trazidas pelos colonizadores.

Cabe observar como o trânsito e as substituições de espécies vegetais no contexto colonizador afetam cada um dos colaboradores deste trabalho e como são compreendidos por eles. Com isso, buscaram-se não as unanimidades, nem o senso comum,

mas a diferença¹ que agora está em toda parte, distribuída pela América Latina. Será verificada a multiplicidade de visões sobre um mesmo objeto. É isso que se almeja com este esforço investigativo: um conceito ampliado e atualizado pela diferença.

Para delinear uma possível tentativa de criar um sentido na ordem das respostas dos colaboradores, a exposição e os comentários serão feitos respeitando a ordem de capítulos.

Feedback

O professor doutor Valdelino Gonçalves dos Santos Filho, do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, Ufes, Brasil, é o autor de “Castanheiras de Bicanga: releitura de *Sete palmos de terra e um caixão* e de *Paisagens críticas*”. A sua compreensão do tema do convite à colaboração partiu do seu particularismo, do seu universo familiar.

Uma espécie estrangeira, uma castanheira violentamente extirpada de seu jardim, provoca uma espiral crescente de escritas que se expandem e cruzam a realidade do Nordeste brasileiro, onde a pobreza de recursos humanos fundamentais e a natureza da seca fazem com que o camponês valorize coisas mais urgentes, em vez de preocupar-se com seu contexto ambiental. Nesse ponto do texto, Valdelino leva o leitor a pensar em uma escala de prioridades que organiza as necessidades humanas, em que o princípio de sobrevivência está no topo enquanto a autorrealização e o autoconhecimento estão na base. Hesketh e Costa apontam tal ordem de necessidades humanas no artigo “Construção de um instrumento para medida de satisfação no trabalho”:

As necessidades humanas, segundo Maslow, estão arranjadas numa hierarquia que ele denominou de hierarquia dos motivos humanos. Conforme o seu conceito de premência relativa, uma necessidade é substituída pela seguinte mais forte na hierarquia, na medida em que começa a ser satisfeita. Assim, por ordem decrescente de premência, as necessidades estão classificadas em: fisiológicas, segurança, afiliação,

1. *Différance*: conceito proposto por Jaques Derrida de que Stuart se apropria para apontar a diversificação dos sujeitos no contexto da cultura contemporânea.

autoestima e autorrealização. A necessidade fisiológica é, portanto, a mais forte, a mais básica e essencial, enquanto a necessidade de autorrealização é a mais fraca na hierarquia de premência (HESKETH; COSTA, 1980, p. 59).

Na sua crescente espiral crítico-imaginativa, provocada pelo ataque contra a muda de castanheira, Valdelino faz um sobrevoo sobre as paisagens críticas da *land art* norte-americana através de Robert Smithson, ativando também o sentido de um eterno retorno traduzido por referências de Jorge Luís Borges. Valdelino perambula por áreas da sociologia, arte e paisagem para concluir que a castanheira não tem culpa por ter sido trazida pelos colonizadores e povoado o litoral brasileiro com suas sombras, apontando assim para uma naturalização desta espécie, mas acaba, ao final, optando por plantar uma espécie autóctone no local de onde foi arrancada a antiga árvore. Isso aponta para uma fragilidade do indivíduo, pautado pela dúvida em decidir entre as espécies autóctones e as que vieram de fora, ainda que naturalizadas. Valdelino também não deixa escapar que os povos que hoje habitam as paisagens brasileiras são eles mesmos produtos mistos. Em suma, as castanheiras continuam com suas sombras nas praias.

O próximo capítulo, intitulado “Espécies adotadas na Cidade do México”, foi escrito por Darío Ramírez e Mónica Contreras, pesquisadores e artistas visuais da Cidade do México que já admitiam, a princípio, a naturalização de espécies vegetais inseridas na paisagem mexicana pelo processo de colonização. Escolheram a Plaza de la Ciudadela da Cidade do México para apontar, através de linguagens visuais, como os elementos estranhos dessa paisagem já foram naturalizados, apreciados e incorporados na cultura da cidade.

Darío Ramírez e Mónica Contreras, para além dos escritos apresentados para definir os seus argumentos em resposta ao tema proposto, se puseram a fazer uma série de obras de arte com referência física às espécies que constituem a paisagem da Plaza de la Ciudadela. O resultado é um texto ricamente ilustrado com obras de arte, imagens que mostram que os artistas plásticos, além de suas sensibilidades, podem ousar tratar de temas de outras áreas do conhecimento. Os artistas, assim como os habitantes ativos das paisagens, contribuem à sua maneira para a interpretação e a construção cultural do conceito de paisagem colonizada.

O texto seguinte veio de Campinas (SP), Brasil. Matheus Reis, artista visual e pesquisador, dedicou-se a pensar e escrever sobre o assunto da paisagem colonizada

com uma abordagem que trata da paisagem vizinha, a Mata de Santa Genebra, presente em um bairro isolado de Campinas, onde um fragmento original de mata atlântica – que cobria todo o Sudeste brasileiro quando os portugueses chegaram – vem resistindo e permanece milagrosamente em pé. Seu texto considera a impossibilidade de obter dados que devolvam a imagem original da paisagem estudada. Por isso, faz uso crítico de documentos e histórias para tentar corresponder esse passado perdido com a atualidade do fragmento florestal que restou. Ao longo do capítulo, o leitor pode compreender o processo de colonização e suas consequências econômicas, que estão na origem da contínua destruição das florestas da região.

Além desses caminhos escritos e imaginativos apresentados ao modo investigativo acadêmico, Matheus Reis mostra em sua coleta de dados uma fotografia com sibi-pirunas, espécie de árvore nativa que foi aplicada no paisagismo da praça da Catedral de Campinas. Um fato tão simples permite ao leitor identificar a data em que o paisagismo brasileiro passa por um arqueamento: espécies europeias deixam de ser aplicadas e espécies nativas passam a compor o paisagismo urbano. É possível apontar aí uma contradição: todos os textos conhecidos e citados, resultantes de pesquisas teórico-históricas publicadas, apontam essa inclinação como exclusiva do paisagismo brasileiro moderno, sobretudo a mudança de referência realizada por Burle Marx (nos anos 1950-1960) e influenciada por sua visita ao Jardim Botânico Dahlem, Alemanha, onde espécies brasileiras foram apresentadas em seu exótico esplendor. Tal fato continua tendo sua validade e contexto, mas agora há de se refletir sobre a originalidade absoluta desse gesto, uma vez que, em Campinas (no interior de São Paulo), no ano de 1889, uma espécie autóctone já era utilizada para o paisagismo de uma praça brasileira. Ponderando sobre essa constatação, é possível dizer que muitos textos teriam que revisar seus entendimentos de originalidade acerca de fatos considerados exclusivos do modernismo brasileiro.

O outro capítulo, que vem da Colômbia, foi escrito por Diego Contreras Novoa, artista visual e teórico da arte. Ele se concentrou em uma história crítica e nas consequências nas paisagens físico-ambientais e culturais causadas pela implantação da indústria de extração e processamento de hidrocarbonetos em Barrancabermeja. Seu texto começa com uma narrativa sobre acontecimentos geopolíticos, mas não se esgota nessa abordagem. Diego Contreras, como artista visual, cruza os limites da história e da geopolítica. Seu imaginário sobre o assunto é atraído para o campo de vivência do sujeito-autor, inserido diretamente na paisagem de Barrancabermeja,

entendida como seu objeto de pesquisa e experiência tanto ao atravessar o conceito de paisagem diante do processo de exploração de uma multinacional na América Latina quanto ao inserir o sujeito-pesquisador participante nesse contexto.

O que ele chama de laboratório paisagístico seriam seu próprio corpo e imaginação deslocados para dentro do objeto de estudo. Uma vez que o pesquisador está sob a pele de um artista visual, ativa-se uma experiência formal-plástica com a materialidade encontrada no próprio sítio pesquisado, suscitando também os já conhecidos conceitos desenvolvidos no interior da *land art*. Um *site-specific* – ou seja, uma experiência à estética realizada e situada na própria paisagem, que só pode ser fluida na cartografia escolhida – demanda naturalmente o seu conceito oposto, ou melhor, a sua antítese. Nesse contexto experimental e dialético vão emergir os *non-sites*, obras que despertam a experiência no sítio específico de Barrancabermeja, mas agora, sob esse outro conceito, podem circular novamente no sistema de exposição de arte, em galerias e centros culturais, uma vez que são concebidos a partir da experiência na própria paisagem, que podem estar, ou não, fisicamente ligados a ela.

Assim, Diego Contreras Novoa responde ao desafio de pensar sobre a paisagem colonizada na América Latina. Em sua forma exclusiva de abordar essa questão – baseada em uma perspectiva inserida na problemática colombiana e diante de uma nova forma de colonialismo relacionada às práticas predatórias de empresas norte-americanas na América Latina –, o autor possibilita ao leitor ativar conceitos da arte contemporânea no interior da paisagem atual de Barrancabermeja.

A resposta seguinte veio de Michoacán, mais especificamente de Morelia, onde vive e trabalha a professora doutora e pesquisadora María del Carmen Martínez Genis. Suas pesquisas são focadas nas culturas autóctones de México e Chile, Chiapas e Mapuches, produzindo estudos que privilegiam contextos culturais que resistem ao processo de colonização e aculturação de povos indígenas até a contemporaneidade. A pesquisadora apresenta em seu texto um olhar crítico sobre as políticas governamentais que buscam preservar as qualidades culturais dessas cidades para fins econômicos relacionados ao turismo.

Carmen, à sua maneira, denuncia os riscos da perda de aspectos simples e naturais dessas sociedades diante da homogeneização cultural, resultando em uma pasteurização que se anuncia com as demandas da indústria do turismo. Seu texto-roteiro percorre as cidades mágicas, sonhando e contextualizando o desejo das sociedades

autóctones de continuar existindo – como naturalmente é há muito tempo – em um mundo contemporâneo devorado pelo capitalismo de resultados. Além de construir uma imagem e apontar as necessidades imediatas desses povos, demonstra como ainda existem qualidades exclusivas da ancestral América Latina que merecem atenção e carinho, a fim de proteger fragmentos culturais que resistem ao avanço das práticas de *marketing* destruidoras das culturas originais.

O texto “A paisagem híbrida: o nativo e o não nativo na Espanha. “Te importa um pimentão?”” veio da Espanha. Andreia Falqueto Lemos, doutoranda brasileira em artes pela Universidade de Granada, contribui com um olhar de pintora, ou seja, seu texto – que responde ao nosso convite – não escapa do universo da pintura e da culinária para pensar sobre as interações entre o colonizador e o colonizado.

É um texto curioso sobre a transferência de espécies comestíveis da América para a Espanha, que aponta como o colonizador pode ser afetado pelo colonizado. Inicia com uma questão exclusiva do universo das artes plásticas, mais precisamente, um termo importante que coloca uma novidade comestível, com qualidades específicas na linguagem pictórica. Importa-te um pimentão? (*¿Te importa un pimiento?*). Ao mesmo tempo que defende o surgimento da pimenta nas artes visuais de uma Espanha colonialista, Andreia Falqueto destaca como essa planta vem provocando mudanças tanto na paisagem das lavouras quanto na decoração das fachadas das casas em aldeias situadas em lugares especiais da Espanha. Uma simples pergunta põe em movimento uma série de argumentos baseados na ideia que o colonizador também é afetado pelo ambiente e pela cultura do colonizado. A autora demonstra que a paisagem rural de algumas regiões da Espanha, assim como as culturas culinária e artística, sofre profundas mudanças com a chegada dos vegetais comestíveis da América, algo que aconteceu a partir do primeiro retorno de Colombo.

A seguinte resposta à provocação temática desta obra foi enviada por Isabela Frade, professora doutora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e artista visual militante no contexto cultural de sua cidade e também da América Latina. Nossa colaboradora brasileira não deixou de tratar, com rigor acadêmico, o modernismo brasileiro em seu aspecto inovador, em termos de novos conceitos aplicados ao paisagismo.

A professora-investigadora relaciona o paisagismo de Burle Marx com o de um naturalista europeu que, entre outros, já visitou e estudou a flora brasileira, Alexander

von Humboldt (1768-1859). O interesse europeu pela flora brasileira pode ser visto pela presença de palmeiras nas estufas de Frederico Guilherme III, rei da Prússia, ou no setor de plantas tropicais do Jardim Botânico Dahlem, em Berlim. Isabela lembra que a atenção de Burle Max às qualidades das plantas tropicais brasileiras, até então consideradas “mato” (termo pejorativo colonialista), será desencadeada positivamente em 1928 ao visitar o Jardim Botânico Dahlem, ali reconhecendo o esplendor, a vitalidade e o potencial das espécies tropicais. Na volta ao Brasil, Burle Marx, ao transformar sua pintura modernista em projetos de jardins, vai introduzir, pela primeira vez, espécies brasileiras em suas realizações paisagísticas, contrariando as referências francesas e inglesas que dominaram os projetos dos jardins coloniais. Esse importante ponto de inflexão nos conceitos de jardins se imporá como novo e original ao longo do desenvolvimento da cultura modernista no Brasil, bem como se espalhará por diversos países afora, estendendo-se por América Latina, América do Norte e Europa.

Isabela Frade coloca então o paisagista Burle Marx no centro dessas importantes mudanças no paisagismo dos jardins. Sobre o pioneirismo do paisagista brasileiro, vale lembrar, todavia, a discussão já feita neste capítulo acerca do uso das sibipirunas no município de Campinas.

Por fim, Marcelo Rodríguez Meza, pesquisador e historiador da arte da Universidad Tecnológica Metropolitana (Utem), em Santiago do Chile, responde ao tema. A partir da sua visão de especialista em história da arte e do patrimônio, escreve sobre a condição chilena ante o assunto proposto de forma restrita ao contexto da capital Santiago do Chile. Como o Chile é um país com o formato de uma faixa estreita e comprida, tem uma grande variação climático-ambiental, que vai do sul quase polar aos desertos secos do norte. A escrita de Meza aponta para as relações entre as influências estéticas oriundas da Europa sobre a arte e os estilos arquitetônicos da cidade e o distanciamento dos aspectos autóctones tanto na forma de urbanização quanto nos projetos de arte e jardins. Nesse sentido, Santiago é vista como uma capital colonizada e colonizadora, uma vez que esses estilos importados ainda atuam como significantes dessa problemática.

Nota-se que há forças culturais opostas nesse processo: a cultura mapuche, por exemplo, continua resistindo da melhor maneira que pode, até hoje, à chegada dos colonizadores. Mas este entrelaçamento entre o traço cultural resistente do sul chileno com a herança colonial incrustada na capital mereceria um capítulo à parte para lançar alguma luz sobre tal enfrentamento de diferenças. Fora da busca

de estabelecer vencidos e vencedores, ainda é possível identificar nesse processo possíveis sínteses e assimilações.

Considerações finais

Ao deter-se diante das *paisagens colonizadas na América Latina* em um contexto diversificado pelas diferentes visões de autores colaboradores localizados em diversos cantos da América Latina, os autores deste livro mostram que a descentralização dos olhares e a compreensão do conceito de paisagem, sob a égide da colonização, produzem uma grande variedade de possibilidades interpretativas e entendimentos, que caminham para uma complexidade crescente. Quanto mais ativados os processos investigativos sobre essas amplas paisagens culturalizadas na América Latina, mais diversificação e inovação de concepções serão recebidas em retorno.

Dois fatos podem ter influenciado os resultados recebidos: o primeiro estaria no universo dos pesquisadores escolhidos, uma vez que todos os convidados estavam envolvidos com as artes visuais por serem artistas e pesquisadores acadêmicos, necessariamente tendo realizado o mestrado ou o doutorado em artes. O segundo fato que facilitou a diversificação de visões e entendimentos pode ter sido a forma pela qual foram feitos os convites. Foi fundamental deixar o colaborador à vontade em sua forma de abordar o assunto e responder o tema proposto.

De uma forma ou de outra, colocou-se em marcha o objetivo de trazer o conceito de paisagem de volta à sua origem, ampliando-o e enriquecendo-o, mais uma vez, no âmbito das artes visuais. As possibilidades de diversificação e atualização do termo diante do problema da colonização da América Latina têm-se mostrado infinitas, uma vez que as culturas latino-americanas estão inseridas em uma contínua construção de suas identidades, fato que acontece dentro de um processo permanente de formação identitária, condição de que o conceito de paisagem também não consegue escapar.

Conclui-se com este desafio de pesquisa que a América Latina, com suas vastas paisagens culturalizadas, forma um contexto geográfico e cultural que abriga todas as possibilidades de diferenças e misturas. Uma América Latina, uma grande área do planeta, onde nuances provenientes do encontro de diferentes culturas se fundiram e continuam a se fundir num cadinho durante o processo de colonização rumo ao contexto contemporâneo.

Referências

- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.
- HALL, Stuart. **Cultural identity and diaspora: identity community, culture**. London: Jonathan Rutheford, 1990.
- HESKETH, José Luiz; COSTA, Maria T. P. M. Construção de um instrumento para medida de satisfação no trabalho. **Administração de Empresa**, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 59-68, set. 1980.
- HUME, David. **Del conocimiento: compendio de la introducción del Tratado de la Naturaleza Humana**. Madrid: Globus Comunicación, 2013.
- HUME, David. **Investigación sobre el entendimiento humano**. Tradução de Jaime de Salas Ortueta. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. **Arquetipos e inconsciente colectivo**. Barcelona: Paidós, 1970.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- UEXKÜLL, Jakob von. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Galáxia**, São Paulo, n. 7, p. 19-48, abr. 2004.
- UEXKÜLL, Jakob von. **Theoretical biology**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & co. Ltd., 1926.

Sobre os autores



Andreia Falqueto Lemos. Atualmente é doutoranda da Universidad de Granada (UGR), na Espanha, em Historia y Artes, na linha de investigação Creación Artística Audiovisual y Reflexión Crítica. Mestra em História da Arte (2017) e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) (2013). Mestra em Investigación y Producción en Artes pela UGR (2019). Desde 2011, expõe em mostras coletivas e individuais, tendo em 2019 recebido o primeiro prêmio no Certamen Arte y Reciclaje, em Andaluzia, Espanha.



Darío Iván Ramírez Pedraza. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2017). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Escuela Nacional de Artes Plásticas (2001), no México. Tem experiência na área de artes, com ênfase em artes plásticas. Atualmente leciona na Fábrica Artes y Oficios de Oriente, na Cidade do México.



Diego Contreras Novoa. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) (2017). Coordenador de projetos estudantis no Programa de Gestión de Proyectos de Bienestar na Facultad de Ciencias Humanas, da Universidad Nacional de Colombia (Unal) (2015), onde se graduou em Artes Plásticas (2014). Sua pesquisa aborda os campos de produção material, técnica, ecologia e paisagem. Atualmente participa dos grupos de pesquisa Espacio, Territorio y Participación, na Unal, e do grupo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, na Ufes.



Isabela Nascimento Frade. Licenciada em Artes pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e Teoria da Cultura, doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, cadeira de Cerâmica/Escultura. Docente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na linha Arte, Pensamento e Performatividade. É líder do grupo de pesquisa O Espaço Crítico – Arte, Pensamento e Ação Educadora, vice-líder do Grupo Cultura Material e participante do grupo Estudos da Paisagem, todos registrados no CNPq. Investigadora integrada à Red Internacional del Conocimiento com sede no Centro de Estudios Superiores da Universidad de Santiago do Chile, à Red Latinoamericana de Investigadores Diálogos en Mercosur, à Rede Visíveis de Pesquisadores em Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, ao Centro de Estudios y de Gestión en Redes Académicas Cegra da Universidad Nacional de Rio Cuarto e ao Centro de Estudos Virtuais da Universidade Lusófona Tecnológica de Lisboa.



João Wesley de Souza. Nasceu em Guaçuí, em 1957. Artista visual, teórico da arte e arquiteto, é mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e em Produção e Investigação em Artes pela Universidad de Granada (2012), na Espanha, onde também se titulou doutor em Artes com Menção Internacional (2015), tendo realizado parte do doutorado, na modalidade sanduíche, na Bauhaus, na Universität Weimar, na Alemanha. É professor associado na Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona, entre outras disciplinas, Escultura e Filosofia da Arte nos departamentos de Artes Visuais e de Teoria. Vem atuando na área de artes visuais com ênfase em: arte contemporânea, arte pública, arte e paisagem, arte e natureza, escultura e instalação. Atualmente, dedica-se aos projetos Finca Tarumã - Arte na Paisagem e Wesley e Cervilla Art Bureau.



Marcelo Rodríguez Meza. Historiador da arte pela Universidad Católica de Valparaíso, no Chile. Mestre e doutor em História da Arte pela Universidad de Navarra, na Espanha. Foi professor no doutorado de Diseño da Universidad de Barcelona e no mestrado em Diseño da Universidad Jaume I de Castellón, ambas na Espanha, e na especialização em Gestão Cultural da Universidad de San Tomás. Atualmente é professor titular da Escuela de Diseño de la Universidad Tecnológica Metropolitana, no Chile.



María del Carmen Martínez Genis. Doutora em Artes pela Universidad de Granada (2016). Professora investigadora associada da Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo, em Michoacán, no México. Atualmente integra o grupo de pesquisa Estudos da Paisagem, da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de escultura no campo expandido da arte contemporânea.



Matheus Reis. É artista visual, pesquisador e professor universitário de Artes e Design na Faculdade de Administração e Artes de Limeira. Mestre em Linguagens, Mídia e Arte pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Campinas). Bacharel e licenciado em Artes Visuais (com ênfase em *design*) pela mesma instituição. Trabalhou como curador do Museu Universitário PUC-Campinas e da Galeria de Artes Visuais do Espaço Goma e foi crítico da residência artística para o ArtFarm Project. Desde 2016, coordena o Atelier Contágio, projeto itinerante que relaciona ações artísticas às práticas ecológicas. Atualmente reside e possui um ateliê em frente à Mata de Santa Genebra, onde investiga poéticas interespecies e desenvolveu uma breve teoria sobre cartografia voltada ao ambiente e à paisagem (2018-2020).



Mónica Elisa Contreras Godínez. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2017). Licenciada em Artes Visuales pela Escuela Nacional de Artes Plásticas da Universidad Nacional Autónoma de México (2001), onde atualmente é doutoranda em Artes Visuais. Tem experiência na área de artes, com ênfase em artes plásticas.



Valdelino Gonçalves dos Santos Filho. Natural de Cachoeiro de Itapemirim, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1992). Graduado em Artes Plásticas – Educação Artística – Licenciatura pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) (1986). Docente do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Ufes há trinta anos. Linha de pesquisa em desenho, grafite, novos meios/multimeios. Realizou estágio de pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017).

Índice remissivo

A

acontecimento, *ver* evento
agência, agente 81, 99, 104, 105, 107, 108, 115, 118, 119, 127, 175
Agenda 21 137, 147
agricultor, *ver* agricultura, agrícola
agricultura, agrícola 32, 59, 83, 84, 88, 89, 94, 95, 110, 141, 148, 154, 161, 165, 166, 180
ají 143, 180, 181, 182, *ver também* pimenta
Alameda de las Delicias 224, 226, 227, 228, 229, 233
altépetl 22, 23
ambiente, ambiental 16, 17, 20, 22, 28, 52, 57, 84, 85, 94, 99, 106, 141, 147, 163, 200, 201, 212, 219
degradação 59, 83, 89, 94, 95, 98
preservação 46, 197
América pré-hispânica 21-24, 35, 63, 65, 108, 138-142, 143, 144, 160, 162, 179
antropofagia, antropofágico 26, 34
movimento 207-210
arquitetura, arquitetônico 148, 150, 151, 165, 167, 197, 198, 205, 230

arte, artístico 19, 54, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 81, 84, 103, 104, 105, 106, 108, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 134, 139, 157, 167, 185, 187, 188, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 217, 218, 219, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 249
obra de arte 54, 55, 57, 58, 103, 105, 107, 198
artesanato, artesão, artesanal 49, 56, 149, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164
artes plásticas 54, 57
artista, *ver* arte, artístico
árvore 14, 15, 27, 28, 29, 32, 37, 38, 39, 45, 47, 74, 77, 88, 91, 95, 97, 139, 140, 141, 143, 165, 194, 205, 208, 211, 219, 220, 225, 226, 229, 233
frutífera 58, 140, 141, 142, 143, 145, 175, 178, 179, 180
assimilacionismo 32, 34, 35, 39, 135, 136
asteca, *ver* mexicana
Aterro do Flamengo 196, 212, 213
Atlatlahuca 23

B

bambu (*Bambusa multiplex*) 68

Barrancabermeja 103-127
barroco 24, 31, 32, 33
Bicanga 45, 46
biodiversidade 65, 95, 97, 148, 175, 195, 201
Bogotá 37, 38, 121
Borges, Jorge Luis 48, 49, 50, 52, 60
botânica, botânico 195, 198, 200, 201, 203,
204, 206
Brasil 14, 18, 24-30, 31, 33, 34-35, 47, 48, 50,
51, 59, 60, 85, 180, 193-213
bromélia 48, 204, 210
Burle Marx, Roberto 193-213
sítio 37, 38, 199, 200, 202, 204, 211

C

caatinga 27
cacique, cacicazgo (território) 21, 22
Campinas 83-99
cartografia 16, 29, 109, 114, 127, 217, 219
casa 22, 29, 45, 89, 156, 158, 166, 168, 184, 185,
189, 206, 221, 225, 230
castanheira 37, 45, 46, 47, 48, 58, 60
catedral 36, 37, 90, 157
cerrado 27, 30, 87, 92
Chile 14, 18, 217-245
chinampa 140-142
choupo 79, 80, 224, 227, 233
cidade 14, 20, 22, 25, 31, 34, 35, 46, 48, 63, 71,
76, 80, 108, 110, 117, 181, 218, 221, 224
Cidade do México 36, 38, 63-81, 144
cidades mágicas 133-168
ciência, científico 49, 51, 55, 57, 81, 103, 104,
114, 126, 196, 199, 201, 206

Colômbia 37, 103-127
colonial, colonialista 34, 37, 47, 58, 83, 85, 88,
90, 91, 92, 98, 109, 158, 165, 167, 205, 206,
207, 208, 213, 219, 223, 224, 225
colonização 13, 25, 30-37, 59, 177, 178, 179,
205, 210
espanhola 14, 32, 33, 35-37, 64, 106-111,
121, 124, 137, 175, 176, 177
europeia 24, 30, 31, 32, 178
inglesa 32
por parentesco 34, 35
portuguesa 14, 24, 25, 30-35, 37, 38, 47,
58, 59, 84, 85, 87, 91, 180, 206, 208
comércio, comercial 31, 46, 47, 89, 94, 95, 138,
146, 149, 151

comunidade, *ver* população, povo

Convenção 169 136, 137

corema 122, 123, 124

Cristo Redentor 25, 26

Cuitzeo 146, 153, 165-168

cultivo 59, 65, 88, 89, 140, 141, 143, 144, 146, 147,
165, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184,
193, 198, 200, 201, 205, 206, 213, 229

D

dália 144-145

desenho urbano, *ver* paisagem urbana

desmatamento 83-99, 148

direitos humanos 32, 50, 53, 110, 112, 134, 136,
137, 178

dominação 35, 51, 108, 113, 114, 177, 178, 179,
206, *ver também* submissão

duração 17, 51, 52, 177

E

edifício 22, 35, 37, 141, 158, 159, 162, 166, 167, 196, 205, 230

entropia 16, 17, 55

escova-de-garrafa (*Callistemon citrinus*) 68, 69

escravidão 59, 161

espaço público 14, 27, 35, 37, 65, 196, 197, 205, 218, 226, 229

Espanha 13, 19, 30, 35, 36, 107, 133, 134, 143, 144, 176, 177, 180-189

espécie, *ver também* planta (vegetal)

- alimentícia 45, 58, 59, 63, 140, 142-147, 165, 175, 176, 178, 179, 182, 188
- autóctone, *ver* espécie nativa
- estrangeira/importada 14, 64, 80, 175, 178, 179, 182, 218, 224, 225
- européia 15, 32, 91, 142, 145, 179
- exógena, *ver* espécie estrangeira/importada
- nativa 14, 15, 32, 37, 39, 58, 83, 84, 85, 90, 91, 95, 98, 142, 143, 155, 157, 175, 176, 177, 178, 179, 194, 204, 213, 224, 225

estética, estético 24, 25, 26, 31, 60, 84, 90, 91, 95, 99, 115, 194, 198, 199, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 213, 218, 230, 238

eterno retorno 47, 48, 49, 52, 59

eucalipto 72, 73, 80, 95

evento 17, 51, 52, 103, 105, 108, 115, 116, 125, 126, 146, 149, 179, 253

exotismo, exótico 33, 154, 177, 179, 180, 193, 205, 210, 211, 234

exploração 31, 58, 89, 91, 94, 104, 108, 110, 111, 117, 119, 120, 134, 135, 213, 254

expressionismo 54, 236, 240, 242

extermínio indígena 108, 109, 208

F

fachada 184, 185, 189, 221, 230

flor 91, 139, 140, 141, 144, 145, 157, 206, 243, 244

flora 29, 37, 64, 65, 80, 142, 146, 160, 161, 175, 177, 178, 179, 180, 195, 196, 198, 201, 203, 205, 206

floresta 27, 28-30, 35, 47, 58, 83, 84, 88, 89, 92, 94, 95, 96, 99, 154, 161, 194, 197, 201, 202, 204, 212, 213

Floresta Amazônica 28-29

fruta, fruto 45, 47, 58, 63, 80, 143, 145, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 186, 188, 243, 244, *ver também* árvore frutífera

G

geografia 16, 23, 103, 105, 106, 119, 123, 126

geologia 16, 17, 18, 106

González, Juan Francisco 243-245

gótico 31, 32

H

habitante 29, 46, 63, 64, 65, 73, 80, 81, 88, 94, 105, 108, 110, 112, 114, 117, 118, 119, 124, 127, 137, 140, 141, 142, 147, 149, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 203, 218, *ver também* população, povo

história 19, 22, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 96, 103, 114, 119, 135, 149, 185

homem, humanidade 16, 17, 25, 27, 33, 38, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 63, 85, 91, 97,

98, 106, 136, 147, 163, 178, 207, 212, 217,
218, 219, 224, 233, 234, 235, 238, 239, 251
horror vacui 27, 28
Humboldt, Alexander von 198, 199, 200, 201,
203, 211, 212

I

identidade 136, 149, 205, 206, 209, 210, 250
igreja 23, 35, 157, 166, 167, 219, *ver também*
catedral
imaginação, imaginário, imaginativo 17, 20,
24, 25, 27, 28, 30, 39, 48, 85, 91, 96, 97, 98,
107, 112, 117, 119, 148, 164, 177, 194, 208,
209, 210, 217
impressionismo 240, 243, 244, 245
indígena 21, 22, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 60,
104, 107, 108, 109, 110, 121, 133-145, 146,
147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158,
160, 161, 162, 165, 175, 176, 178, 179, 180,
182, 188, 208, 225
indústria, industrial 32, 48, 49, 50, 51, 54, 55,
56, 57, 89, 92, 103, 104, 119, 154, 162, 217
interior 25, 31, 85, 87, 208, 209

J

jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*) 75, 76
jardim 13, 15, 37, 65, 90, 91, 139, 140, 141, 144,
146, 156, 158, 166, 193-213

L

La Cañada 219, 220, 226, 229
land art 54
landscape 20, 249

Landschaft 19, 20, 249
Lévi-Strauss, Claude 35, 60
limão (*Citrus aurantifolia*) 69, 70
lugar 19, 22, 120, 123, 185, 234
Lynch, Kevin 117, 118

M

Magdalena Medio 103, 104, 106, 107, 108, 110,
111, 126
Magdalena (rio) 110, 119, 120
magnólia 37, 38, 77
mapa 16, 22, 23, 87, 92, 97, 108, 109, 113, 114,
115, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 127, 152,
154, 220, *ver também* cartografia
mata atlântica 28-30, 45, 46, 47, 212
Mata de Santa Genebra 84, 86, 88, 99
matéria 51, 52, 55, 103, 106, 116, 117, 120, 125, 137
mato 46, 85, 206, 213
memória 17, 19, 54, 58, 66, 71, 96, 97, 120, 121, 185
Mesoamérica 21, 22, 23, 35, 142, 143
mexica 22, 65, 139, 141, 142, 143, 153
México 14, 18, 22, 23, 24, 37, 63-81, 133-168,
182, 201
Michoacán 14, 133-168
milho 59, 143, 145, 146, 165, 179, 180
miscigenação 33, 35, 48, 57, 58, 225
moderno, modernidade, modernismo 26, 91,
117, 193-213, 217-245
Monvoisin, Raymond 236, 237
morador, *ver* habitante
N
narrativa 85, 96, 97, 151, 198, 203, 210

nativo, *ver* indígena
naturalismo, naturalista 142, 198, 237, 239,
240
natureza morta 186, 188, 239
náuatle 22, 65, 71, 73, 138, 139, 143, 144, 153,
165
nêspera (Eriobotrya japonica) 71
Nezahualcóyotl 65, 138, 139, 140
non-site 54, 120, 121, 122, 123, 127
Nuño de Guzmán 153, 157, 160, 161

O

observador 20, 26, 27, 28, 123
óleo 106, 111, 115, 117, 119, 121, 122, 124, 125,
126, *ver também* petróleo

P

pago, país 19, 21-22
paisagem
abstrata 28-30, 114, 123
agrícola, *ver* paisagem rural
brasileira 18, 24-30, 37-38, 45-60, 83-99,
193-213
conceito 15-24, 28-29, 30, 249-251
construção cultural 13-15, 18-21, 175-189,
193-213
contemporânea 45-60, 193-213
durável 17
e representação 16, 18-20, 22-24, 63-81,
83-99, 103-127, 217-245, 249-251
espanhola 36, 175-189
europeia 32, 211, 218
híbrida 175-189

hispanoamericana 14, 17-18, 37-39, 63-81,
103-127, 133-168, 177-180, 217-245
imagem mental 19, 95-99, 115-119, 217-
245
interpretação 17, 20, 21, 66, 249
natural 16, 37, 58, 80-81, 165, 198, 217,
219, 233, 234, 239
petrolífera 103-127
real 19, 188
rural 95, 133-168, 175-189
urbana 14-15, 24-26, 32, 35, 37, 38, 39, 84,
85, 89-92, 97, 117, 118, 150, 151, 161,
197, 208, 217-233, 239, 245
paisagismo 91, 226, 227
brasileiro 193-213
colonial 14, 24-26, 37, 90
francês 205
inglês 199, 205
na pintura 237-245
palmeira 78, 91, 201, 210, 211
pampas 14, 24, 26, 27
parque 13, 15, 37, 63, 90, 194, 197, 229
patrimônio 27, 151, 158, 206, 212, 221
Pátzcuaro 146, 150, 151, 152, 153, 154, 156-160,
161, 162, 163
Península Ibérica 37, 142, 175, 176, 180
pesca 153, 154, 157, 165, 166
petróleo 103, 104-114, 115, 117, 119, 122, 125
Pico da Bandeira 29-30
pimenta 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185-189
pimentón de La Vera 181, 182, 184, 186
pintor, *ver* pintura
pintura 18, 19, 20, 22, 58, 65, 97, 107, 185-189,

194, 205, 208, 209, 210, 218, 219, 224, 226,
233-245, 249

planta 36, 67, 220, 221, 226, 227, *ver também*
mapa

planta (vegetal) 37, 45, 58, 59, 63, 64, 65, 80,
81, 90, 140, 142, 143, 144, 157, 162, 163, 165,
177, 178, 182, 193, 198, 199, 200, 201, 202,
204, 205, 206, 210, 211

plantação, *ver* cultivo

Plaza de Armas 221, 222, 223, 229, 230, 231,
232

Plaza de la Ciudadela 64, 65, 66, 67

política pública 135, 147, 148, 150, 197

população, povo 18, 21, 22, 31, 32, 33, 34, 35,
45, 47, 50, 51, 52, 60, 66, 80, 89, 96, 104,
110, 111, 112, 118, 119, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 140, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 161, 166, 168,
175, 176, 177, 178, 179, 182, 208, 225, *ver*
também habitante

praça 24, 25, 27, 64, 65, 66, 91, 150, 156, 158,
166, 168, 195, 205, 218, 219, 221, 222, 224,
229

praia 37, 46, 47, 58, 152

pré-hispânico, *ver* América pré-hispânica

processo errante 104, 106

programa de governo 133-168, *ver também* polí-
tica pública

purépecha 153, 156, 157, 158, 159, 160, 165

R

recolonização 133-168

Rendón, Ricardo 111, 112, 113, 115

restinga 46

romantismo, romântico 20, 197, 234, 235,
236, 238, 239

rua 36, 45, 158, 206, 221, 223, 224, 225, 226,
229, 233

Rugendas, Johann Moritz 221, 222, 236

S

Saint-Hilaire, Auguste de 83, 85, 86, 87, 88,
89, 203

Santiago do Chile 217-245

savana 27

seringueira (*Ficus elastica*) 74, 75

site-specific, site-specificity 54, 103, 119, 120, 121

Smith, Antônio 237-239

Smithson, Robert 48, 54, 55, 56, 57, 120, 121
Spiral Jetty 54

submissão 142, 205, 207, 208, 213

sujeito 13, 15, 20, 21, 27, 28, 66, 95, 218, 250,
251

T

Tangaxoan 153, 154, 157, 160

Tarsila do Amaral 208, 209, 210

tecnologia 51, 57, 58, 66, 213

tempo 16, 17, 105
geológico 16, 17

Tenochtitlán 139, 141, 153, *ver também* Cidade
do México

Texcoco 65, 138, 140, 144

tlacuilo 22

tomate 143, 180

trigo 145, 146

tropical 33, 45-60, 177, 178, 193-213
tule 141, 156, 162, 163, 164
turismo, turístico 46, 124, 125, 148, 149, 150,
151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 166
turista, *ver* turismo, turístico
Tzintzuntzan 146, 153, 157, 160-164

U

urbano, urbanização, *ver* paisagem urbana

V

Valenzuela Llanos, Alberto 240-243
Vasco de Quiroga 146, 157, 158, 161, 162
vegetação nativa, *ver* espécie nativa
Vitória (ES) 46, 48, 58

W

Wood, Charles 234-236

Ao investigar a paisagem de alguns países da América Latina, este livro objetiva a construção de um diagnóstico descentralizado através do olhar de artistas-pesquisadores. Trata-se de um caleidoscópio de múltiplos entendimentos sobre a problemática da constituição da paisagem em países colonizados, visando sustentar futuramente projetos para parques e jardins que, em tese, escapem dos modelos eurocêntricos. Para responder a esse desafio, contou-se com colaboradores situados no Brasil, México, Chile, Colômbia e Espanha. Assim, será apresentada a diferença como princípio, posto que as distintas paisagens em questão, como construções culturais que são, estão condicionadas aos modos exclusivos de recepção de cada sujeito-colaborador.



João Wesley de Souza

nasceu em Guaçuí, em 1957. Artista visual, teórico da arte e arquiteto, é mestre em Linguagens Visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e em Produção e Investigação em Artes, pela Universidad de Granada (UGR), Espanha. Realizou doutorado em Artes também pela UGR, com período sanduíche na Bauhaus-Universität Weimar, Alemanha. É professor associado na Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona as disciplinas de Escultura e de Filosofia da Arte. Dedicar-se ainda aos projetos Finca Tarumã: Arte na Paisagem e Wesley e Cervilla Art Bureau.

Paisagens colonizadas na América Latina apresenta uma abordagem descentralizada da paisagem latino-americana em sua relação com a colonização. Cada pesquisador que colaborou com esta obra põe em questão, com uma visão específica e personalizada, a paisagem e os espaços geográfico e sociocultural imediatos. Eles lançam seu olhar sobre diferentes cidades da América Latina, evidenciando, entre outras questões, a ausência de árvores autóctones numa paisagem artificial gerada no processo de colonização. Com isso, apresentam-se análises diversas de estudiosos que vivem e interpretam a realidade física e os significados imanentes em distintas localizações. Abrem-se, assim, possibilidades de compreensão sobre essas paisagens, cujas complexas configurações apontam vínculos com a natureza nativa subjugada pelos processos de colonização sofridos, enfrentados, absorvidos ou naturalizados em cada contexto específico.