



# PAISAGEM SIMBÓLICA: AS EXPERIÊNCIAS VIVENCIADAS DE VINCENT VAN GOGH E TARSILA DO AMARAL NA REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM-ARTE

Jean Carlos Rodrigues <sup>1</sup>

## RESUMO

O artigo tem como objetivo apresentar uma proposta de trabalho que trate das artes de Vincent van Gogh e de Tarsila do Amaral como representações da paisagem. Para tal abordagem, trabalhamos com a tela “A Noite Estrelada”, de Vincent van Gogh; e “Floresta”, de Tarsila do Amaral. Para a elaboração desta pesquisa, nos apoiamos nas discussões sobre paisagem simbólica elaboradas sobretudo por Andreotti (2007; 2008) e Cosgrove (1997). Além disso, conforme apontado na introdução, as discussões de Claval (2012) e de Cassirer (2005) são de relevância para o debate proposto. As contribuições de Silva e Gil Filho (2020) sobre o espaço vivenciado contribuíram com a construção teórica que embasou esta pesquisa. O estudo das paisagens simbólicas de Vincent van Gogh e Tarsila do Amaral implicaram em análises tanto da produção artística quanto biográfica destes artistas para o alcance dos objetivos propostos para esta pesquisa.

**Palavras-chave:** Paisagem Simbólica; Formas Simbólicas; Vincent van Gogh, Tarsila do Amaral.

## ABSTRACT:

The article aims to present a work proposal that deals with the arts of Vincent van Gogh and Tarsila do Amaral as representations of the landscape. For such an approach, we worked with the canvas “The Starry Night”, by Vincent van Gogh; and “Floresta”, by Tarsila do Amaral. For the elaboration of this research, we supported ourselves in the discussions about symbolic landscape elaborated mainly by Andreotti (2007; 2008) and Cosgrove (1997). Furthermore, as pointed out in the introduction, the discussions by Claval (2012) and Cassirer (2005) are of relevance to the proposed debate. The contributions of Silva and Gil Filho (2020) on the lived space contributed to the theoretical construction that supported this research. The study of the symbolic landscapes of Vincent van Gogh and Tarsila do Amaral implied analyzes of both the artistic and biographical production of these artists in order to achieve the objectives proposed for this research.

**Key-words:** Symbolic Landscape; Symbolic Forms; Vincent van Gogh; Tarsila do Amaral.

## INTRODUÇÃO

O debate proposto por este texto se aproxima das perspectivas simbólicas da paisagem e a atribuição de sentidos e significados impregnados nessas formas simbólicas de

---

<sup>1</sup> Professor do Curso de Geografia da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Araguaína - TO, [jeancarlos@uft.edu.br](mailto:jeancarlos@uft.edu.br)



*representar-o-mundo*. Nesta perspectiva, consideramos que a pintura pode ser abordada como espaço de representação que conforma a existência do sujeito, haja vista que no processo criativo destas espacialidades simbólicas algo se faz presente para além da técnica e da tinta: os espaços vivenciados pela experiência. No caso dos estudos que propomos neste texto, tanto Vincent van Gogh (Vincent) quanto Tarsila do Amaral (Tarsila) nos convidam a reviver toda a complexidade de suas vivências enquanto *formas simbólicas espaciais* quando os artistas fazem que suas experiências vivenciadas com emoções (SILVA, GIL FILHO, 2020) se tornem espaços de representações estéticos.

Não é de hoje que se reconhece uma nítida relação entre paisagem e pintura. A paisagem muito antes de ser incorporada nas *formas espaciais*, se constituiu primeiramente como *formas pictóricas*. Para Andreotti (2008), a paisagem possui uma dimensão que envolve aspectos materiais e simbólicos. De acordo com a autora, “è anzitutto fondamentale premettere che il paesaggio viene considerato sia materiale, sia simbolico. È materiale nel senso che comprende oggetti come gli insediamenti ed è simbolico perche há un significato per gli uomini” (ANDREOTTI, 2008, p. 82). Nesse entendimento, tantos os aspectos materiais quanto os simbólicos fazem com que a paisagem compreenda faces da cultura humana que estejam relacionados com suas materialidades (“*gli insediamenti*”), mas também com seus significados (“*simbólico*”).

Tanto para Paul Claval (2012) quanto para Cosgrove (1997), a origem do termo *paisagem* remonta aos Países Baixos, no século XV, referida como *landskip* e atribuída à pintura. Segundo Claval (2012) o termo, “aplica-se aos quadros que apresentam um pedaço da natureza, tal como a percebemos a partir de um enquadramento” (CLAVAL, 2012, on-line). O pintor holandês Roger van der Weyden (1400-1464) se torna especialista no retrato de paisagem, para o qual Claval (2012) afirma que “em seus quadros, a paisagem ainda é aquilo que se vê através das janelas das salas em que ele pinta seus personagens: algumas casas, um campo distante”. Tal condição, que também se fez muito presente na pintura italiana do período, se torna possível através da *perspectiva* como modo de representar a cena: “o surgimento da paisagem como forma de pintura é uma das consequências da revolução que o uso da perspectiva introduz” (CLAVAL, 2012, on-line).

Cosgrove (1997, p. 38) afirma que a pintura de paisagem se desenvolveu nas regiões mais avançadas economicamente, densamente povoadas e altamente urbanizadas da Europa do século XV: Holanda e Norte da Itália. Para o autor, a pintura de paisagem



ha raggiunto la sua massima espressione nelle scuole olandesi e italiana del diciassettesimo secolo e nelle scuole francese e inglese dei due secoli seguenti. Con l'ascesa dell'arte moderna e di altre forme di arte non figurativa negli ultimi cento anni il paesaggio ha perso molto della sua pretesa di essere un impegno importante degli artisti progressisti.

Para Cauquelin (2007), assim como para Claval (2012), a perspectiva é um marco na representação da paisagem pictórica pois, “a perspectiva – que é passagem através, abertura (*per-scappare*) – alcança o infinito, um ‘além’ que sua linha evoca” (CAQUELIN, 2007, p. 36). E isso provoca toda uma consequência para a pintura de paisagem pois, conforme afirma a autora, “tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 37).

Tal abordagem apresentada, reforça o que Andreotti (2008) já afirmara anteriormente: a perspectiva simbólica da paisagem que traz consigo toda a dimensão do significado da/na representação. Para Cosgrove (1997, p. 40), a perspectiva se apresentava como um modo de “*controllo dello spazio*”: “la prospettiva non era considerata semplicemente una tecnica, uno strumento visivo, ma come una verità in sé, la scoperta di una proprietà oggettiva dello spazio piuttosto che esclusivamente della visione”.

Paul Claval nos ensina que a representação da paisagem na pintura também possui algo de subjetivo. Para o autor,

a pintura busca reproduzir objetivamente um fragmento da natureza, mas o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista resultam de uma escolha. Existe, portanto, uma dimensão subjetiva na base de uma representação que se deseja tão fiel quanto possível” (CLAVAL, 2012, online).

Pelas palavras de Claval (2012), a subjetividade do artista é seletiva quanto à *forma-de-representar* o mundo observado, experimentado e vivenciado. E tal condição nos permite pensar, conforme Cassirer (2005), que na arte trata-se de descobrir novas realidades, uma vez que cada produção artística é também a produção de formas significantes mediadas pela criatividade do artista e pela sensibilidade do observador (LANGER, 2011). Cosgrove (1997), nos exemplifica como tal condição se manifesta na pintura:

nella pittura di paesaggio, fattezze terrestri, alberi ed edifici potevano essere alterati dal punto di vista della posizione e della scala, queste ultime introdotte o rimosse per strutturare e comporre una scena apparentemente realistica e accurata. (COSGROVE, 1997, p. 39)



Dessa forma, conforme argumentamos, por mais que se pretenda uma reprodução fiel do que é visto, tal proposta é equivocada, haja vista que não se vislumbra a possibilidade de imitação da realidade na pintura de paisagem, mas a criação de uma nova realidade tornada visível pelos efeitos dos trabalhos dos artistas (CASSIRER, 2005). Assim, cada tela de Vincent, por exemplo, é uma representação do mundo elaborada sobre os olhares e as sensibilidades de um pintor que desejava representar como se manifesta o seu *ser-no-mundo*.

## **METODOLOGIA**

Para a elaboração desta pesquisa, nos apoiamos nas discussões sobre paisagem simbólica elaboradas sobretudo por Andreotti (2007; 2008) e Cosgrove (1997). Além disso, conforme apontado na introdução, as discussões de Claval (2012) e de Cassirer (2005) são de relevância para o debate proposto. Além disso, as contribuições de Silva e Gil Filho (2020) sobre o espaço vivenciado contribuiu com a construção teórica que embasou esta pesquisa. Mas não só: o processo de análise das paisagens simbólicas de Vincent van Gogh e Tarsila do Amaral implicaram em estudos tanto da produção artística quanto biográfica destes dois artistas para o alcance dos objetivos propostos para esta pesquisa.

## **VINCENT E TARSILA: PAISAGENS SIMBÓLICAS NA PINTURA**

Vincent van Gogh foi um artista holandês que viveu entre os anos de 1853 e 1890, na Europa. Nascido em Zundert (Holanda) e falecido em Auvers-sur-Oise (França), Vincent produziu obras que hoje se apresentam de grande expressão artística, mas que não alcançou tal prestígio na época em que viveu, vendendo apenas um quadro em toda sua vida. As telas pintadas por Vincent são consideradas por seus biógrafos como sendo de forte expressão emocional. O próprio Vincent apontou tal característica quando mencionou que “o segredo da bela paisagem reside principalmente na verdade e no sentimento sincero”.

Tarsila do Amaral foi uma artista brasileira, nascida em 01 de setembro de 1886, em Capivari (SP), e faleceu em 17 de janeiro de 1973, na cidade de São Paulo. De acordo com o site oficial da artista<sup>2</sup>, Tarsila fez seu primeiro quadro “Sagrado Coração de Jesus” em 1904, quando estudava em Barcelona, na Espanha. É considerada uma “artista modernista”, embora

---

<sup>2</sup> Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>



não tenha participado da semana de Arte Moderna, que ocorreu em fevereiro de 1922, em São Paulo, pois nesse período ela estava em Paris, cidade na qual chegou em 1920 e permaneceu até junho de 1922. Somente depois de seu retorno ao Brasil foi que a artista se integrou ao grupo modernista, apresentada por Anita Malfatti.

Tanto a obra de Vincent van Gogh quanto a de Tarsila do Amaral analisadas nesta pesquisa podem ser consideradas artes do período moderno da história da arte. Isso porque, segundo Argan (2010, p. 438), o período da arte moderna pode ser compreendido entre os anos de 1880 a 1940. Segundo o autor, “seria possível dizer que esses sessenta anos constituem, para a arte moderna, o que se chama período histórico, ou seja, um arco de tempo em que todos os eventos parecem ligados entre si por relações que podem ser de afinidade, de interferência e até de contradição”.

Nesse arco temporal (1880-1940), encontramos a arte de Vincent, que tem sua primeira obra de forte expressão concluída em 1885, qual seja, “Os Comedores de Batata”. Mas também neste mesmo período relacionamos a “Semana de Arte Moderna de 1922” no Brasil (São Paulo) que não está descolada dos importantes acontecimentos na arte européia que repercutiram no país como “moderna”, das quais Tarsila estava próxima. Tanto em Vincent quanto em Tarsila, a dimensão da paisagem simbólica se faz presente: para nos apoiar nesta discussão selecionamos dois quadros: “A Noite Estrelada<sup>3</sup>”, de Vincent van Gogh; e “Floresta<sup>4</sup>”, de Tarsila do Amaral.

Reconhecemos tanto em “A Noite Estrelada” (1889) e em “Floresta” (1929), a dimensão simbólica da paisagem manifestados por Vincent e por Tarsila, respectivamente. Conforme afirmamos anteriormente, a perspectiva simbólica da paisagem traz consigo toda a dimensão do significado da/na representação. No caso das telas em análise, tais dimensões simbólicas se manifestam nas paisagens pintadas pelos artistas, uma vez que tanto “A Noite Estrelada” quanto a “Floresta” compõe uma espacialidade significativa para ambos os artistas, por se tratarem tanto do universo imaginativo quanto da expressão da própria condição de *ser-no-mundo* de cada um.

Quando Vincent pintou “A Noite Estrelada”, o artista se encontrava internado em Saint-Rémy-du-Provence (França). Atualmente o quadro pertence ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e uma versão elaborada à pena se encontra no Museu de Arquitetura,

<sup>3</sup> “A Noite Estrelada” (1889). Vincent van Gogh. Oil on Canvas, 73,7cm x 92,1cm. The Museum of Modern Art (MoMA), New York (EUA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79802>

<sup>4</sup> “Floresta” (1929). Tarsila do Amaral. Óleo sobre Tela, 63,9cm x 76,2cm. Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), São Paulo (Brasil). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17158>



em Moscou. Segundo Walther e Metzger (2015, p. 518), “*Noite Estrelada* constitui uma tentativa de transmitir um estado de choque, atuando os ciprestes, as oliveiras e os montes como catalizadores do artista”. Portanto, a pintura desta tela não possui relação com um estado de embriaguez do artista no tempo de sua composição como tanto tem sido difundida. Pelo contrário: Vincent “(...) estava interessando, talvez mais do que nunca, na existência material dos motivos, bem como nas suas dimensões simbólicas” (WALTHER; METZER, 2015, p. 518). Assim, “A Noite Estrelada” pode, conforme seus biógrafos, ser a expressão de uma síntese-do-ser composta por elementos naturais, científicos, filosóficos e pessoais do artista (WALTHER; METZER, 2015, p. 518).

Tarsila elaborou “Floresta” em 1929. A tela atualmente se encontra no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo. Esta tela faz parte da fase “Antropofagia” da arte brasileira. Esta fase é inaugurada um ano antes, em 1928, quando a artista pintou “Abaporu”. De acordo com Gotlib (2018), “Abaporu” e a fase “Antropofagia” definem uma linha de reflexão sobre a realidade do país: “reflexão que valorizava o selvagem antes da descoberta do Brasil, tal como era ele então, livre, puro, feliz, solto, antes da chegada de Cabral e da imposição da colonização portuguesa, que veio explorar a terra e cristianizar o índio” (GOTLIB, 2018, p. 161). A “Antropofagia” é considerada como a fase cuja arte adquire um “(...) impulso mágico. Ganha mistério. E porque há extravasão do inconsciente, emergem monstros, insólitos, míticos. Por isso, para alguns, a Antropofagia será também a precursora da arte surrealista no Brasil (GOTLIB, 2018, p. 164).

É neste contexto que deve ser pensada a tela “Floresta” (1929). De acordo com o site oficial da artista<sup>5</sup>, “a Floresta imaginária em tons verdes fortes, com formas ovóides rosa arroxeados, nos leva a um mundo fantástico, típico deste Universo da imaginação desta fase da artista”. Tanto em Vincent quanto em Tarsila, observamos suas potencialidades artísticas e suas capacidades criativas de elaborarem realidades paisagísticas impregnadas de elementos simbólicos que comunicam e expressam sentidos e significados por meio da arte de paisagens.

Conforme Cassirer (2005), a arte não imita a realidade, mas cria novas formas de ver e apresentar as *coisas-do-mundo*: tanto na *estrela* de Vincent quanto na *floresta* de Tarsila, a paisagem simbólica adquire expressões de um mundo imaginado tornado possível naquilo que os artistas elaboraram, e que *aparecem-enquanto-mundo-representado*, nos colocando diante paisagens-imaginadas, mas cuja representação é consequência da forma de *experimentar-o-*

---

<sup>5</sup> Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/>.



*mundo* de seus respectivos criadores/artistas. Tal perspectiva de análise aproxima (i) a paisagem da pintura; (ii) o espaço da imaginação, em uma potencialidade intensa de interpretação do espaço pela criação artística. Nesse sentido, tem razão Andreotti (2007, p. 103), quando afirma que “i geografi godono del privilegio di avere libertà d’immaginazione, senza troppo confrontarsi com le esigenze del reale”.

## O SIMBÓLICO DA PAISAGEM: O ESPAÇO SENSÍVEL DA PINTURA

Para Andreotti (2007, p. 12), “il paesaggio è anche questo: un movimento, una percezione, un’immagine, un baleno” que, continua a autora, deve ser pensada em sua profundidade e não, essencialmente, em sua aparência<sup>6</sup>. Consideramos que a arte tanto de Vincent quanto de Tarsila pensadas enquanto paisagens que carregam consigo uma vivência espacial capaz de significar e sensibilizar as manifestações destes artistas. Para Moraes (2014, p. 18) “a paisagem guarda consigo o sentido de estar associada ao olhar, ao que se vê e ao que se mostra. É indissociável do sujeito, e de suas representações e observações e, fruto de um processo cognitivo, do imaginário social e de seus valores simbólicos”.

Assim, tratar as pinturas de Vincent e de Tarsila como paisagem implica em nos direcionarmos para os *espaços-possíveis-de-acontecer* que tem na consciência simbólica um amplo aspecto de realização. A arte de Vincent e de Tarsila retratam espaços vivenciados pela experiência que conformam a existência dos artistas porque tratam de espacialidades que tem na criação artística um *acontecer-no-mundo*. Trata-se de representação considerando esta “como o processo pelo qual são produzidas formas concretas ou idealizadas, dotadas de particularidades que podem também se referir a um outro objeto, fenômeno relevante ou realidade” (KOZEL, 2013, p. 64).

Dessa forma, faz sentido a afirmação de Andreotti (2007): não é possível considerar a paisagem apenas pela aparência, *pelo-que-aparece-na-obra*, mas é preciso uma análise que vá além desta perspectiva. É necessário confrontar arte, artista e observador que, à essa altura, formam uma tríade de conflitos e de cumplicidades no *pensar-a-obra-no-mundo* porque, como produto da consciência humana, ela carrega consigo sentidos e significados que conformam a existência do *ser-que-é-mundo* e do *ser-que-está-no-mundo*. Para Kozel (2013, p. 59), “cabe ressaltar que as interpretações também são estabelecidas por diferentes prismas,

---

<sup>6</sup> Para Andreotti (2007, p. 23). “qualcosa che può sembrare culturale è stereotipo anticulturale, è anticultura, perché non si cura delle profondità, ma resta alla superficie, alle apparenze”.



em direção ao representativo/simbólico, que se situam na base da relação sujeito/signo/imagem”, daí o sentido que atribuímos anteriormente à tríade cumplicidade.

A *obra-em-si* é o mundo, ou melhor, uma *imagem-mundo* considerando imagem como “uma forma de representação explícita por uma pessoa ou grupo sobre um determinado fenômeno; tratando-se, portanto, de uma categoria particular e singular advinda da representação do ‘real visível’ ou do vivido (KOZEL, 2013, p. 64). A *paisagem-imagem-que-aparece-na-tela* é a projeção de possibilidades sensíveis tanto de criar quanto de representar o espaço vivenciado, mas também percebido e imaginado pelo artista. A paisagem que se apresenta tanto na tela de Vincent quanto de Tarsila são composições de *espaços-imaginados* que significam os *espaços-possíveis* que habitam as consciências e repercutem nas telas. Sendo assim, aquilo que era imaginação agora se posiciona como *acontecer-no-mundo* e adquire visibilidade porque a tela *está-aí*.

De acordo com Pires e Cavalcanti (2020, p. 384), “as imagens são construções culturais que possibilitam representar visualmente aspectos e fenômenos do mundo, logo adentram ao campo do simbólico, da imaginação, do pensamento e da elaboração dos conceitos”. E os autores continuam: “as imagens são culturalmente criadas, não apenas como uma representação visual materializada (como uma fotografia ou pintura), mas, também, como conteúdo mental (...)” (PIRES E CAVALCANTI, 2020, p. 385).

Atento à estas possibilidades, em um olhar mais apurado para a tela “A Noite Estrelada”, de Vincent, reconhecemos que o pintor holandês tornou visível um céu com nuvens rodopiantes que possibilita a observação de uma representação de mundo no qual seja possível uma outra percepção de realidade. O mesmo se manifesta na tela “Floresta”, de Tarsila, na qual a artista brasileira projeta uma possibilidade de acontecer do espaço, esse imaginado com formas ovóides meio rosas, meio roxas. Segundo Kozel (2013, p. 64), a pessoa, “ao criar as formas do mundo, estabelece sentidos que expressam o cultural e o social, produtos de seu entendimento sobre o espaço vivido, percebido, sentido, amado ou rejeitado”.

A afirmação de Kozel (2013) caminha na mesma perspectiva de Silva e Gil Filho (2020, p. 155) quando os autores afirmam que “os espaços vivenciados são conformações de expressões, representações e significações ensejados também por potências emocionais”. Tais posicionamentos nos permitem considerar que a representação do espaço constante nos trabalhos de Vincent e de Tarsila vão além da aparência enquanto aspectos visíveis da *paisagem-em-tela*, mas conformam imaginações, sentidos e significados cuja essência está no modo como *criam-seus-espaços*.





Desse modo, a arte como forma simbólica cassireriana, coloca-se como uma mediação entre o sujeito e o mundo e uma potência *criadora-de-mundos*. Os mundos de Vincent e de Tarsila nas obras deste estudo comunicam possibilidades de representações da paisagem com intensas manifestações emocionais e subjetivas. Se o mundo de Vincent está no fim do século XIX e o de Tarsila na segunda década do século XX, este posicionamento refere-se ao *tempo-da-criação*, já que o *tempo-da-imersão* na obra inexistente pois este é tempo da observação/do observador, é o contemporâneo. Nesse sentido, as *espacialidades-das-obras* não dependem, necessariamente, das *temporalidades-das-obras* porque todo tempo é *tempo-em-obra*.

Essa potencialidade da arte não fixa o tempo, ao contrário, o torna dinâmico visto que cada tela é observada na *temporalidade-de-cada-ser-que-observa*. Isto faz com que a obra do artista seja capaz de integrar tempos e espaços, buscar no passado elementos que significam o presente e que possam possibilitar o futuro. Exemplo disto está na obra “Napalm (Can’t Beat That Feeling)”, de Banksy, de 2004. Nela, o ponto central da imagem é uma garota de nove anos que foi fotografada em 08 de junho de 1972 por Nick Ut durante a Guerra do Vietnã tendo ao seu lado o Mickey Mouse e Ronald McDonald, símbolos do estilo de vida norte-americano. Sobre ela, a Hexagon Gallery<sup>7,8</sup> escreveu:

Banksy unapologetically investigates the relationship between perception and reality in the Napalm print. Seen bookending both sides of the girl are icons of American Culture and Capitalism skipping with the screaming young girl. Considered by many to be one of Banksy’s most haunting and hard images, he draws interest towards how America perceives itself, and how it is perceived by other cultures. Are the figures guiding Kim Phuc to safety or are they skipping her towards an untimely end?

O questionamento proposto pelo texto da Galeria Hezagon é provocativo e inquietante: a partir das interações entre passado e presente, a galeria interroga para o sentido de Mickey Mouse e de Ronald McDonald nesta obra de Banksy. A Galeria Hezagon pergunta: os personagens que representam o estilo norte-americano estão levando Kim Phuc a um local seguro e salvo, ou estão encaminhando-a a um fim prematuro? Tal disposição da arte em criar realidades para interrogar o presente nos direciona a uma perspectiva na qual as paisagens artísticas se apresentam como formas simbólicas capazes de mediar nossa interpretação do mundo. Assim, Vincent, Tarsila, e agora Banksy, se apresentam como criadores de paisagens

<sup>7</sup> A Hexagon Gallery está sediada em Los Angeles (EUA), e mantém uma coleção de artes de Banksy, com pinturas originais e gravuras raras (informações obtidas junto ao site da galeria). Acesso: <https://hexagongallery.com/>.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://hexagongallery.com/catalog/artist/banksy/napalm-cant-beat-that-feeling/>. Acesso em 27 out 2021.



conformadas de sentidos e significados que nos colocam em dúvida diante do *mundo-que-somos!*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As abordagens sobre a paisagem na Geografia são de bastante importância para a compreensão das *coisas-no-espaço*. A paisagem não escapa de nossas abordagens visuais tampouco de nossas perspectivas interpretativas. Tratar da paisagem a partir de pinturas é um *acontecer-interpretativo* que acompanha a ciência geográfica há um bom tempo. Este estudo que apresentamos pretende ser mais uma contribuição nesse sentido, mas com uma proposta de pensá-la a partir do espaço vivenciado e experimentado dos artistas.

A dedicação aos estudos das *paisagens-de-pintura* no *fazer-geográfico* pode ser uma abertura para possibilidades de apreender as *formas-simbólicas-do-espaço* e provocar uma reflexão sobre as diversas possibilidades de se pensar a paisagem sem deixar de elaborar tais reflexões conceituais. A diversidade teórica e metodológica de apreensão das *formas-de-mundo* pela Geografia nos apresenta uma riqueza de abordagens que torna a ciência geográfica privilegiada nesse sentido.

Tanto em Vincent quanto em Tarsila, e também em Banksy, a *paisagem-que-aparece* é aquela cuja dimensão simbólica é capaz de significar os espaços vivenciados, experimentados e também imaginados. Dessa forma, para além das materialidades coisificadas como objetos técnicos capazes de serem dimensionados no espaço, a perspectiva simbólica da paisagem é capaz de *fazer-aparecer* aspectos espaciais capazes de conformarem sujeitos e sociedades, na expressão de dimensões cognitivas que são ao mesmo tempo, individuais e sociais.

Dessa forma, se “i geografi godono del privilegio di avere libertà d’immaginazione, senza troppo confrontarsi com le esigenze del reale”, conforme nos ensinou Andreotti (2007, p. 103), tal privilégio deve ser mobilizado na compreensão das paisagens humanas que se manifestam ao percebido e concebido; ao vivido e vivenciado, como formas simbólicas capazes de nos fazer compreender que as *paisagens-em-telas* também são capazes de comunicar espacialidades que ora desejamos que assim fosse, ou que quereríamos que nunca tivessem sido concebidas. As potencialidades das artes também potencializam as *paisagens-em-obras*.

A partir destes apontamentos, esperamos que esta abordagem possa estimular os estudos de paisagens simbólicas que se manifestam nas pinturas, desenhos, grafites e



fotografias, enfim nas imagens, que tanto cercam nossas maneiras de *expressar-as-coisas-do-mundo*. Dessa forma, o *fazer-geográfico* pode ser concebido como um estudo que situa as representações de mundo dos sujeitos que podem estar contidas em: (a) um rabisco de um aluno que tenha desenhado seu bairro; até (b) na pintura enclausurada em um museu que tenha representado uma forma de conceber uma noite estrelada ou uma floresta por seu/sua criador/a!

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e sem tempo**. 4ª ed. São Paulo: Editora 34; EDUSP, 2010.

ANDREOTTI, Giuliana. **Riscontri di Geografia Culturale**. 2ª ed. Trento: Editora Valentina Trentini, 2008.

\_\_\_\_\_. **Paesaggi in movimento: paesaggi in vendita, paesaggi rubati**. Trento: Valentine Trentini Editore, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (orgs). **Geografia Cultural: uma antologia**, Vol. 1 . SciELO - EDUERJ. Edição do Kindle (on-line), 2012.

COSGROVE, Denis E. **Realtà Sociale e Paesaggio Simbólico**. Milano: Edizioni Unicopli, 1997.

GOTLIB, Nádia Batella. **Tarsila do Amaral, a Modernista**. 5ª ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

KOZEL, Salete. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. **Geograficidade**, v. 3, número especial, p. 58-70, 2013.

MORAES, Naymme T. Almeida. **A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia**. Dissertação (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, 2014.



XIV ENCONTRO NACIONAL DE  
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM

**GEOGRAFIA**

XIV ENANPEGE  
topia DIGITAL

PIRES, Mateus Marchesan; CAVALCANTI, Lana de Souza. A imagem e seus aportes ao desenvolvimento do pensamento e das funções mentais no Ensino de Geografia. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**; v.10, n. 19, p. 381-402, 2020.

SILVA, Marcia Alves Soares; GIL FILHO, Sylvio Fausto. Sobre o conceito de Espaço Vivenciado: refletindo as espacialidades a partir das experiências emocionais. **Geograficidade**, v. 10, 2020, p. 153-167.

WALTHER, Ingo F; METZGER, Rainer. **Van Gogh**: obra completa de pintura. Koln: Taschen, 2015.