

## BREU

DARKNESS

Júnia Penna / UEMG

---

### RESUMO

Tendo como ponto de partida o trabalho *Breu*, um desenho que possui amplas dimensões e que tem a paisagem natural como referente, busquei investigar como ocorre a configuração de uma paisagem, bem como essa categoria relaciona-se com o sentido de natureza. O tema é abordado de modo a compreender diferentes perspectivas que giram em torno da noção de paisagem, envolvendo não só dimensão estética mas também o aspecto existencial decorrente da relação direta entre o ser humano e o meio no qual se inscreve.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; paisagem; natureza; experiência.

### ABSTRACT

*Starting with the work Darkness, a drawing that has wide dimension and that has the natural landscape as a reference, we seek to investigate how the configuration of a landscape occurs, as well as this category is related to sense of nature. The theme is approached in order to understand different perspectives that revolve around the notion of landscape, involving not only the aesthetic dimension but also the existential aspects resulting from direct relationship between the human being and the environment in which they are inscribed.*

### KEYWORDS

*Contemporary art; landscape; nature; experience.*

Judith Butler (2020) ao refletir sobre os impactos que a pandemia da COVID-19 vem causando na humanidade aponta que “as superfícies da vida” nos ensinam que compartilhamos o mesmo mundo e estamos, quer queiramos ou não, indiscutivelmente interligados uns com os outros. Mesmo sem estarmos próximos ou até mesmo sem estabelecermos contatos físicos continuamos conectados por intermédio de objetos dos quais somos dependentes. Contudo, no momento atual, a nossa interação é altamente perigosa pois, como observa a filósofa “há por vezes algo vivo nos objetos, ou um traço vivo de outro ser humano na forma e na superfície do objeto” (BUTLER, 2020) que por ventura pode estar contaminado e atuar como vetor de disseminação do vírus SARS-Cov-2.

“As superfícies da vida” constituem-se para além dos objetos que fabricamos. Elas têm nos ensinado que a muito tempo temos nos relacionamos de modo irresponsável com o globo terrestre. Não é de hoje que adotamos uma atitude insensata em relação ao planeta no qual vivemos. Constantemente devastamos extensas áreas sobre a superfície da terra, destruimos matas nativas e exterminamos espécies animais em prol de plantações irracionais de monoculturas. Não é de hoje que realizamos a extração predatória de tipos diversificados de minérios. Também não é de hoje que poluímos os rios e despejamos lixo tóxicos no mares. Enfim, não é de hoje que destruimos o ambiente que nos cerca, nos abriga e do qual somos parte integrante.

Do ponto de vista sanitário a pandemia da Covid-19 vem causando um efeito devastador para a humanidade. No entanto, atitudes iniciais para tentar conter a disseminação do vírus nos quatro cantos do mundo, como a redução dos processos de produção, o confinamento social e por consequência a diminuição do deslocamento de meios de transporte pelas estradas e vias públicas fizeram com que o ar se tornasse mais puro, as águas mais límpidas, pássaros e animais silvestres ressurgiram com mais presença no contexto urbano apontando assim, para a possibilidade de regeneração da terra assolada pela ação humana.

Essa atitude em relação ao planeta de algum modo está associada ao estabelecimento da visão moderna de mundo que se sustenta na ruptura ocorrida entre a natureza e a cultura. O homem moderno instaura então uma nova maneira de relacionar-se com o mundo. Ele adota uma postura que o coloca diante do seu entorno e se individualiza em relação à natureza. Nesse período vê-se então a transformação da percepção do que se entendia por totalidade que “era denominada desde os antigos como Natureza: a cadeia infindável do que existe, dos processos de formação, transformação e aniquilação das formas e seres, articulando-

se em continuidade espaciotemporal” (PALLAMINO, *apud* 2015, p. 44, SIMMEL, 2011, p. 42).

É também nesse momento de instauração de um novo olhar em relação ao mundo que desponta a noção de paisagem. Anne Cauquelin (2007) comenta que autores confiáveis situam o surgimento da categoria por volta de 1415 na Holanda, afirmando-se em seguida na Itália. Nesse contexto, a ideia que conforma a noção de paisagem emerge como uma elaboração cultural conectada à processos que passam a estruturar a nossa percepção do mundo. Passamos então a enxergá-lo em consonância com as leis da perspectiva, das relações de proporções e distâncias. Aspectos estes que configuram a imagem pictórica da época.

Nas primeiras aparições no contexto da pintura, a paisagem ocupava apenas o fundo de uma determinada cena. No entanto, ao ganhar autonomia e deslocar-se para o primeiro plano do quadro passa a estabelecer uma relação direta com o mundo tornando-se uma forma simbólica em analogia com a natureza. Mas, ainda assim, a natureza permanecia fora do alcance na medida em que a sua manifestação se dá através de “uma ideia que só aparece vestida, isto é em perfis perspectivistas, cambiantes. Ela aparece sob a forma de ‘coisas’ paisagísticas, por meio da linguagem e da construção de formas específicas” (CAUQUELIN, 2007, p.29)

No texto *Petrarca é o culpado* o arquiteto Vladimir Bartalini (2007) descreve a aventura, nada comum para a época, de escalar o *Mont Ventoux* que o poeta empreendeu em 1336. Bartalini comenta que a vontade de subir quase 2.000 metros de altitude, em condições adversas para apreciar do topo de uma montanha um lugar ao longe foi considerado “como marco inicial do olhar moderno sobre a paisagem, pois Petrarca subiu por subir, por mera curiosidade simplesmente ‘pelo desejo de ver um lugar reputado por sua altura’” (BARTALINI, 2007).

O olhar distanciado em relação à paisagem inaugurado por Petrarca, bem como a correspondência entre a paisagem e a natureza legitimada pelo “transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro” (CAUQUELIN, 2007, p.39) refletem, de algum modo, a ruptura moderna que o sujeito estabeleceu em relação ao seu entorno. Afinal olhar ao longe não é estar inserido no contexto de uma situação. É estar fora, apartado, distante. Ver o mundo por intermédio de uma forma simbólica, isto é, por intermédio das leis da perspectiva que estabelece a equivalência entre artifício e natureza é relacionar-se com o ambiente mediado por uma construção mental. É vê-lo como exterioridade.

Poderíamos então nos perguntar como pode a paisagem ser considerada análoga à natureza se sua principal característica é ser fragmento, é ser uma parte e não uma

totalidade. Já a natureza não tem frações, ela “é a unidade de um todo” (SIMMEL, 2009, p.6). Apesar disso, a condição compartimentada da paisagem que “constitui unidades particulares” em contradição com “a singularidade da unidade impartível da natureza”, torna possível a ligação com o aspecto da totalidade, na medida em que “cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência.” Mas, mesmo estando em analogia com a natureza a paisagem mantém um ser próprio. Nesse sentido o sociólogo alemão comenta que:

para a paisagem, é justamente essencial a demarcação, o ser abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro; a sua base material ou os seus fragmentos singulares podem, sem mais, surgir como natureza – mas, apresentada como ‘paisagem’, exige um ser-para-si talvez óptico, talvez estético, talvez impressionista (SIMMEL, 2009, p.6).

É inegável que a configuração de uma paisagem está relacionada ao sentido da visão. No entanto, Simmel nos mostra que “o que porventura abrangemos com um olhar ou dentro do nosso horizonte momentâneo não é ainda a paisagem, mas, quando muito material para ela” (SIMMEL, 2009, p.7). Na sua concepção o material que a natureza fornece e que é passível de se transformar em paisagem é “infinitamente variado” e modifica-se de acordo com o modo em que os diversos olhares separam, delimitam, reúnem e organizam a impressão gerada pelos elementos disponíveis. Ele também relaciona o processo de conformação de uma paisagem com o procedimento de elaboração de uma pintura de paisagem no qual o artista extrai uma parte do todo caótico do mundo e a constitui como unidade, que mesmo possuindo sentido próprio, ainda se mantém relacionada com a totalidade do ambiente natural. Entretanto, o filósofo entende que a criação da paisagem “exigiu um afastamento desse sentimento unitário da natureza em seu conjunto” (SIMMEL, 2009, p.7). Acredita também que o processo de sua configuração deriva da experiência cultural que atravessa cada indivíduo que a constitui. Na sua visão, uma paisagem não é apenas a reunião de elementos naturais como rios, árvores, montanhas, pedras. Ela surge como fruto do nosso relacionamento com esses elementos. No texto *Natureza, espaço e paisagem como construção humana* Vania Bartalini (2017) comenta que:

o aparecimento da natureza como rios, vales, montes, se dá por construção de sentido, por uma apreensão primeira não pensada, digamos assim que tem como disparador uma sensação, uma atmosfera ou ‘*stimmung*’ termo utilizado por Heidegger em *Ser e o tempo* (1988) para designar o que nos invade, nos encontra, se faz em nós, mas advém de algo para além de nós, e que pode ser utilizado quando nos referimos ao encontro homem/natureza (BARTALINI, 2017, p. 45).

De acordo com a autora, Heidegger entende que o *stimmung* é algo que surge de uma relação entre o homem e a natureza. É uma atmosfera presente na natureza que abarca o sujeito que a vivencia. Simmel, em direção semelhante a de Heidegger, considera que *stimmung* é uma “disposição anímica da paisagem” (2009). Na sua concepção é essa disposição anímica que impregna todos os elementos que constituem uma paisagem que torna possível a existência de um sentido de totalidade. Contudo, entende-se que disposição anímica é uma manifestação humana relacionada a um estado psíquico. Diante disso, o sociólogo indaga se esse humor estaria na paisagem ou no sujeito que com ela interage. Como resposta a essa investigação ele observa que “a disposição anímica da paisagem retumba em nós e ao mesmo tempo envolvemos a paisagem com a disposição anímica. Isso é fruto de só um ato psíquico”. Acrescenta ainda que a paisagem “é em si uma produção espiritual, em nenhum lugar se pode tocar ou trilhar como um modo puramente extrínseco” (SIMMEL, 2009, p.15).

## **Na paisagem**

Desde 2002 venho desenvolvendo trabalhos plásticos que tem paisagens naturais como referente, como também venho realizando proposições artísticas que se inserem em áreas verdes presentes em centros urbanos. Parques, jardins botânicos e matas remanescentes são lugares onde esses trabalhos acontecem. De algum modo, essas obras que se constituem a partir de experiências que são próprias da condição de ser e estar no mundo e que transitam pelo território da instalação, da escultura, do desenho e da fotografia buscam apontar possíveis relações que podem ser estabelecidas entre nós seres humanos e o ambiente natural do qual fazemos parte. Diante disso é importante indagar qual seria o significado de natureza.

Yanci Ladeira Maria observa que correntes representativas do pensamento geográfico interpretam que “a natureza só existe porque é percebida, pensada e concebida pelo homem.” Desse modo, o mundo compreendido pelo “desenvolvimento da sensibilidade e da razão humana torna-se real” (MARIA, 2010, p.18). Mas, a questão vai além da relação humana com a natureza. A terra com seus elementos, árvores, montanhas, vegetações, rios e mar, como observamos anteriormente, existe independente da percepção humana. Sendo assim, a natureza deve ser compreendida “como criação do homem a partir de sua interação com o ambiente, mas sem por isso negar a sua realidade objetiva e pré-existente à humanidade, fator essencial para a existência do homem, que por vezes esquece que pertence ao mundo natural” (MARIA, 2010, p.19).

Em direção semelhante, Vania Bartalini (2017) observa que é a capacidade humana de gerar sentidos que constitui a natureza enquanto tal. A autora também concorda que a sua existência nos precede. Já Jean-Marc Besse (2014) não compreende a natureza como criação humana. Na sua perspectiva o homem é um ser pertencente a ela. Sendo assim, a natureza não seria definida por ele nem para ele. Sua manifestação está presente tanto nos seres humanos, isto é na sua própria fisiologia, como nos elementos naturais e seres existentes na terra. Besse considera então que a natureza quando definida pelo homem apresenta-se como cultura que traduz a maneira em que o ser humano percebe, organiza e concebe o mundo.

É importante comentar que no olhar de Bartalini a construção de sentidos aproxima-se da experiência fenomenológica e com isso “desvela de modo mais radical (indo às raízes mesmas do que acontece a forma pela qual Homem e Mundo se relacionam” (BARTALINI, 2017, p.44). No entanto, a autora pontua que descrever o que seria a relação entre o homem e o mundo é uma tarefa difícil “visto que são uma única e mesma coisa” (BARTALINI, 2017, p.44). Ou melhor, um não existe sem o outro. O mundo o qual Bartalini se refere é aquele que Heidegger considera envolver toda e quaisquer experiência humana na terra.

Foi então a experiência de perceber o meu corpo envolvido por uma potente paisagem natural que deflagrou o surgimento do trabalho *Breu*. O início de seu desenvolvimento foi em 2011, no período que realizei uma imersão artística no Norte de Minas Gerais. A temporada na cidade de Grão Mogol fez parte do projeto de pesquisa *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias*<sup>1</sup> vinculado à Escola Guignard – UEMG. O projeto constituiu-se por duas fases. Na primeira etapa, em 2009, junto com um grupo de estudantes e a artista plástica Solange Pessoa, que elaborou as diretrizes da pesquisa, realizamos um estudo de campo que compreendeu o percurso em parte do Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha e em parte da região Semi-árida.<sup>2</sup> No trajeto entramos em contato com a paisagem, a cultura, a arte, a arquitetura, bem como com os elementos naturais da região. A pesquisa de campo foi amparada pelo estudo preliminar da história do Vale do Jequitinhonha e também pela literatura que se refere ou que é produzida no norte de Minas Gerais.

A segunda etapa, em 2010, foi destinada à produção artística. Escolhemos então a cidade de Grão Mogol para abrigar o desenvolvimento de nossos processos experimentais que tiveram como mote a investigação realizada e as experiências vividas no Vale do Jequitinhonha. Para o abrigo das proposições plásticas, construímos, nas cercanias da cidade, uma “Cabana-atelier” baseada em antigas técnicas construtivas da arquitetura popular. Foi então nesse espaço, que durante quinze dias, realizamos nossas proposições no campo da arte.



Figura 1 – Cabana-Atelier, 2010. Foto: Júnia Penna

A construção experimental (Figura 1) encontrava-se imersa no ambiente quase fundindo-se a ele. A paisagem ao redor era exuberante mas, contudo, os elementos naturais muitas vezes se manifestavam de modo hostil. O calor intenso, próprio da região, alternava repentinamente com fortes precipitações de chuva. E ainda, o solo sobre o qual foi erguido a cabana era permeado por cactos da espécie coroa de frade e com frequência fincava nos pés de quem vagava desatento pelo local.

Os arredores que circundam o lugar onde a “Cabana-Atelier” foi erguida caracteriza-se pela presença imponente de extensa cadeia rochosa. Diariamente, como parte do meu processo de trabalho, realizava longas caminhadas pelas estradas de terra que são margeadas pelas volumosas montanhas que emolduram a paisagem. Foi então, em uma dessas jornadas, que percebi meu corpo totalmente envolvido pela presença marcante do relevo da Serra do Espinhaço.<sup>3</sup> A força e grandiosidade desse elemento natural me abarcou de tal modo que num primeiro instante me senti asfixiada. Em seguida surgiu um enorme desejo de transpor os limites visuais e físicos impostos pelo volume das rochas. Pode-se dizer que fui então atravessada pelo *stimmung* mencionado por Heidegger, ou seja, pela atmosfera do ambiente no qual me encontrava. É importante comentar também que ao mesmo tempo em que percebia a fisicalidade do lugar, uma série de imagens e memórias despontavam. Tal fato provavelmente ocorreu pela proximidade que tenho com a paisagem

montanhosa. Vivo em Belo Horizonte, cidade que tem a Serra do Curral<sup>4</sup> como marco geográfico mais representativo.



Figura 2 –Júnia Penna, *Breu*, 2011. Caneta esferográfica sobre papel, 11 x 1,50m. Foto Pedro Motta.

A série de desenhos *Breu* (Figura 2) surgiu do processo de imersão no contexto das características geográficas que configuram as imediações da “Cabana-Atelier”. No período em que estive em contato com aquela paisagem iniciei uma série de estudos que tinham como ponto de partida a paisagem circundante. O desejo era ao mesmo tempo transpor a cadeia rochosa como também ser impregnada por ela. Inicialmente o ato de desenhar apresentou-se como uma possibilidade simbólica de ultrapassar os limites impostos pela fisicalidade da montanha e também como uma alternativa para transcender a imagem de anteparo gerada pela presença desse elemento natural.



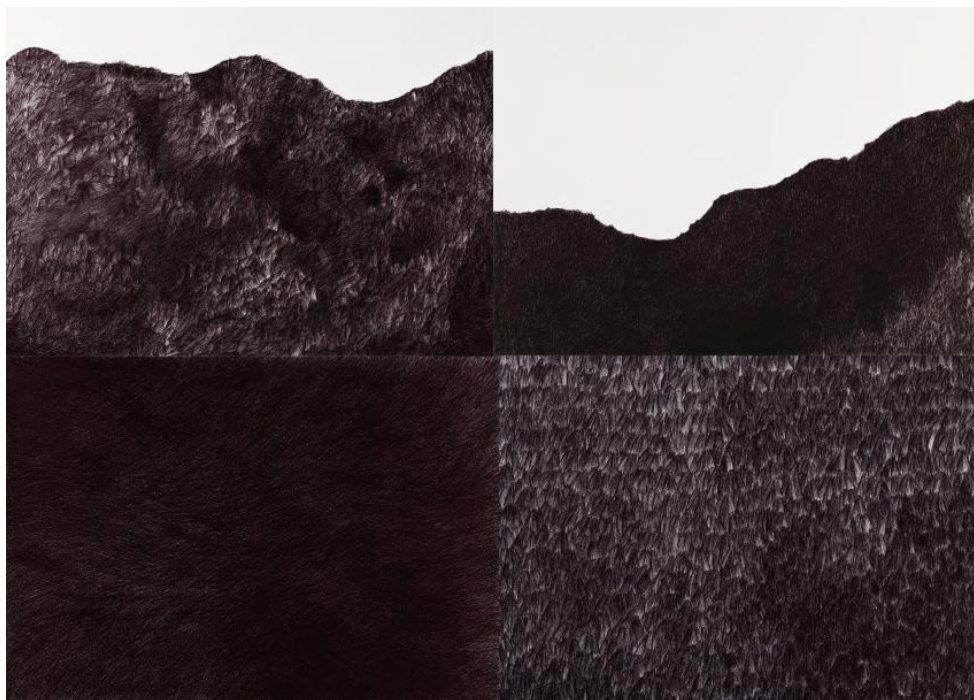


Figura 3 – Júnia Penna, *Breu*, 2011. (Detalhe) Caneta esferográfica sobre papel, 11 x 1,50m. Rafael Motta.

O desenvolvimento desses estudos deu origem ao trabalho *Breu*: um desenho, realizado com caneta esferográfica que é estruturado por vinte e duas partes dispostas em duas fileiras horizontais. Cada uma das partes que configura a totalidade do trabalho possui 105 x 75 cm. As imagens gráficas foram elaboradas por uma sucessão de gestos de extensões econômicas. (Figura 3) Num primeiro instante pode-se ter a impressão de tratar-se apenas da representação de uma montanha. No entanto, a maneira como as folhas de papel foram distribuídas gera uma sequência fragmentada de modo a interromper com a linearidade do olhar que percorre a superfície do desenho. A estrutura do trabalho é fruto do arranjo de partes desencontradas. Além disso, as diversas intensidades das ações gestuais promovem a alternância da luminosidade nas áreas que configuram a imagem e a massa gráfica oscila entre campos mais claros ou mais escuros, reportando assim aos distintos momentos do ciclo diário da passagem do tempo: manhã, tarde e noite.

### **Paisagem como evento**

Frequentar as imediações da cidade de Grão Mogol, que por sua vez é rodeada pela cadeia rochosa da Serra do Espinhaço me proporcionou uma experiência da

paisagem. *Breu* surgiu então do desejo de construir uma proposição artística que de algum modo envolva a experiência do espectador no processo de construção dos sentidos que abarcam o trabalho. Essa experiência pode ser suscitada pela dimensão do desenho que busca envolvê-lo fisicamente e também o convida a deslocar-se pela sua extensão horizontal de 11 x 1,50 m. Desse modo, o corpo em contato com o trabalho é um corpo que enxerga mas que também é tátil. É um corpo que, de acordo com Maurice Merleau-Ponty, (1994) não é apenas um receptáculo para a alma e para a consciência. É um corpo que na sua fenomenologia oferece instrumentos para que a consciência apreenda os acontecimentos e realize reflexões. Sobre esse corpo fenomenológico o filósofo discorre que:

[...] nós não somos uma consciência cognitiva pura. Nós somos uma consciência encarnada num corpo. O nosso corpo não é um objeto tal como descrito pela ciência, mas é um corpo humano, isto é habitado e animado por uma consciência. Não somos pensamento puro porque somos um corpo, mas não somos uma coisa porque somos uma consciência.<sup>5</sup>

É importante comentar que a construção da imagem gráfica no desenho promove alternâncias entre aproximações e afastamentos. Mas, ainda assim, a intensão de estabelecer proximidades se sobrepõe aos instantes de distanciamentos. Pretende-se o contato, a imersão numa atmosfera que tem como referente a paisagem natural. Com isso, a experiência corporal do visitante, que é quase tocado pelo desenho, pode de algum modo possibilitar o surgimento de memórias, projeções e até mesmo processos associativos que agreguem novos sentidos para a proposição artística.

Estabelecer proximidades no processo de constituição da paisagem é uma questão cara para Charles Péguy. O escritor estabelece semelhanças entre a conformação da paisagem e a constituição do pensamento. Ele considera que essas duas instâncias manifestam-se como zona de contato onde ocorre o cruzamento do mundo e da consciência. Entretanto, para que esse cruzamento se estabeleça é necessário a aproximação. É preciso estar perto pois, só assim, como observa Besse (2006) temos acesso “à dimensão verdadeira das coisas”. Estar próximo, ou mesmo em meio a uma paisagem é uma atitude que difere do ato de lançar um olhar de sobrevoos que parte de um sujeito posicionado num ponto alto e distante e que vislumbra apreender a totalidade de um lugar que se desponta diante da visão.

Jean-Marc Besse ao analisar o pensamento de Péguy em relação à exigência da proximidade na constituição da paisagem aponta que ela resulta de um princípio que “vê graça na experiência”. Experiência que está no cerne da constituição da paisagem e que o escritor compreende

“a partir da metafísica orgânica” proposta por Bergson, “como um nascimento da graça e da liberdade da vida. Toda a experiência é este tipo de graça pelo qual o real vem diante de nós. ‘O espírito vem de um lado. O objeto vem de outro e ao seu encontro’” (BESSE, 2006, p.105).

Péguy considera ainda que a paisagem é um evento. Com isso, ele a relaciona diretamente com o presente. “Paisagem-evento, ela se abre a partir do ponto sensível do presente, na confluência exata de uma duração pessoal de tempo e do aparecer das coisas neste instante” (BESSE, 2006, p.100).

As noções de experiência, evento e presente ajudam a compreender os sentidos que atravessam o trabalho *Breu*. O processo de apreensão do desenho suscita a experiência. Uma experiência que convoca o corpo presente do espectador que é também convidado a ampliar o campo aberto de significações que permeia a obra. De qualquer modo, pode-se dizer que um dos sentidos que o trabalho pode gerar é o de querer atuar como agente intermediário que reporta o sujeito ao contexto de paisagens naturais. Estar diante de *Breu* é estar em face de uma conjuntura que evoca o desejo de estabelecer, ou melhor, buscar estabelecer possibilidades de conexões que nos aproxima do ambiente natural do qual nos separamos, distanciamos, procuramos dominar, como também exploramos de modo inconsequente. A sua maneira, o desenho fala da paisagem. E, de acordo com o ponto de vista de Vladimir Bartalini a “paisagem aparece como mediação que traz a natureza para a dimensão humana (e aqui cabe perguntar se é possível a natureza vir ao nosso encontro de outro modo que não o da presença manifesta na paisagem” (BARTALINI, 2013, p.78).

## Notas

---

<sup>1</sup> O projeto *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias* foi idealizado pela artista e professora Solange Pessoa, sob minha coordenação, e contou com a participação de cinco alunos pesquisadores. A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG e constituiu-se por três etapas, englobando viagens, construções tridimensionais, proposições arquitetônicas, experiências espaciais e poéticas plástico-visuais, atividades coletivas e interdisciplinares, intercâmbios diversos, registros e apresentação dos trabalhos realizados.

<sup>2</sup> As cidades visitadas em 2009 foram: Montes Claros; Grão Mogol; Leliveldia; Berilo; Vila de Santo Isidoro; Chapada do Norte; Minas Novas; Campo Alegre; Coqueiro Campo; Turmalina; Araçuaí; Carai; Ribeirão do Capivara; Santo Antônio do Carai; Itinga; Jequitinhonha; Itaobim.

<sup>3</sup> A Serra do Espinhaço consiste por uma cadeia montanhosa com mais de 1000 km de extensão que atravessa Minas Gerais em direção a Bahia.

<sup>4</sup> A Serra do Curral integra o maciço da Serra do Espinhaço. É o limite leste do município de Belo Horizonte. Seu nome alude a *Curral del Rei*, primitiva designação da localidade onde foi erigida, em 1897, a capital de Minas Gerais, Belo Horizonte.

<sup>5</sup> A citação do filósofo Maurice Merleau-Ponty foi transcrita a partir da palestra da filósofa Marilena Chaui, *A contração do tempo e o espaço do espetáculo*, promovida pelo CPFLCultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0>>. Acesso em: 12 Nov.2016.

---

## Referências

BARTALINI, Vladimir. Petrarca é o culpado. **Vitruvius**, ano 1, Dez. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/01.010/1386>>. Acesso em 10 fev. 2020.

BARTALINI, Vania. Natureza, espaço e paisagens como construções humanas. **Paisagem e ambiente**. [online] n. 39, p.43-49, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/120254>>. Acesso em 19 maio. 2020.

BUTLER, Judith. Traços humanos nas superfícies do mundo. **Textos n-1 edições**, [online] ano 1, n. 42. Disponível em <https://n-1edicoes.org/textos-1>. Acesso em 12 abr. 2020.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

MARIA, Yancy Ladeira. **Paisagem**: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PALLAMIN, Vera. Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. **Paralaxe**, [online] v. 3, n. 2, p. 44-61, 2015. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/about/editorialTeam>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da paisagem**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Trad. A. V. Serrão et al. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

### Júnia Penna

Artista Visual e professora da Escola Guignard (UEMG) desde 2003. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós Graduação em Artes da UERJ, Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG (2003). Participou como artista e coordenadora do atelier Galpão EMBRA em Belo Horizonte entre 1989-1998. Em 2005 recebeu a bolsa da Pollock-Krasner Foundation. Desenvolve trabalhos no campo do desenho, da escultura e da instalação. Participa de importantes exposições nacionais e internacionais.