

Estudos Geográficos

Revista Eletrônica de Geografia

Paisagens da supra-realidade entre as potências onírico-imaginárias do Surrealismo

Jéssica Soares de Freitas¹

Resumo: Inserido no contexto das vanguardas europeias, o coletivo Surrealista constituiu imagens poéticas que excediam as possibilidades da dimensão extensiva do espaço. Ao averiguar sua trajetória, das influências aos influenciados, é possível compreender a elaboração de paisagens que entrelaçam entre o que se considera real com o imaginário e com o sonho. O presente artigo tem como objetivo desvelar as paisagens a partir do olhar surrealista da supra-realidade por meio da discussão fenomenológica de realidade e imaginário. Com a análise de pinturas de artistas surrealistas e da interpretação dos manifestos do coletivo, imerge-se nas virtualidades da paisagem no caminhar do intangível. Conclui-se que o Surrealismo enquanto movimento artístico e teórico pode contribuir no debate da realidade dentro da Geografia, mais especificamente da ideia de que a realidade imaginária não é deslocada da paisagem pelo contrário, é parte integradora e importante do espaço extensivo.

Palavras-chave: Surrealismo; imaginário; paisagem; realidade extensiva; intangibilidade.

¹ Universidade Estadual de Maringá



Este artigo está licenciado com uma licença Creative Commons

SUPRA-REALITY LANDSCAPES BETWEEN SURREALISM DREAMLIKE- IMAGINARY POTENTIALITIES

Abstract: Inserted in the context of European avant-garde movements, the Surrealist collective created poetical images that surpassed the extensive dimensions of space. Investigating its trajectory, among its influences and those that were influenced, it is possible to understand landscapes works that intertwine what is considered real with the imaginary and the dream. The current paper unveils the landscapes from a surrealist perspective of supra-reality through a phenomenological discussion of reality and imaginary. It analyses surrealists' paintings and interprets the collectives' manifests in order to immerse on to the virtuality of its landscapes through the intangible paths opened up by the paintings. Surrealism as an artistic and theoretical movement can contribute to the debate of reality in Geography, especially in the idea that the imaginary reality is not separated from landscape', on the contrary, it is an important part of the extensive space.

Keywords: Surrealism; imaginary; landscape; extensive reality; intangibility.

PAYSAGES DE LA SUPRA-REALITE PARMI LES PUISSANCES ONIRIQUES ET IMAGINAIRES DU SURREALISME

Résumé: Inscrit dans le contexte des avant-gardes européennes, le collectif surréaliste a produit des images poétiques qui dépassaient les possibilités de la dimension extensive de l'espace. En examinant sa trajectoire, de ses influences à ceux qu'il a influencés, il est possible de comprendre l'élaboration de paysages qui entrelacent ce que l'on considère comme réel avec l'imaginaire et le rêve. Le présent article vise à dévoiler les paysages à partir du regard surréaliste sur la supra-réalité, à travers une discussion phénoménologique sur la réalité et l'imaginaire. Par l'analyse de peintures d'artistes surréalistes et l'interprétation des manifestes du collectif, on plonge dans les virtualités du paysage en parcourant l'intangible. Il en ressort que le Surréalisme, en tant que mouvement artistique et théorique, peut contribuer au débat sur la réalité au sein de la Géographie, et plus particulièrement à l'idée que la réalité imaginaire n'est pas exclue du paysage ; au contraire, elle en constitue une partie intégrante et essentielle de l'espace extensif.

Palabras clave ou Mot-clé: Surréalisme ; imaginaire ; paysage ; réalité extensive ; intangibilité.

PALAVRAS (TALVEZ) INICIAIS

Sonho. Imaginário. Subconsciente. Palavras que vão muito para além de seus significados que encontramos no dicionário em qualquer idioma. Apesar de serem palavras presentes em nossa vida diária, muitas vezes parece que temos medo delas. De sequer chegar perto.

No entanto, nas últimas décadas, isso muda/ou aos poucos. Mesmo que anteriormente a Geografia tenha se esquivado dessas três palavras-mundos de significados e significantes, na contemporaneidade, as investigamos cada vez mais. A Geografia Cultural, enquanto abordagem, têm desempenhado o papel de trazer à

tona essa discussão para o campo do que se considera o universo do real, da realidade.

Segundo Almeida (1993), é nessa abordagem que ocorrem indagações sobre as percepções humanas, a desnudar corpo e espírito dos sujeitos. É importante destacar que mesmo antes já haviam chamadas para se investigar para além de nosso mundo em extensão, o que comumente chamamos de “realidade”. Wright (2014), em texto publicado originalmente em 1947, nos invoca a estudar as *terrae incognitae*, se referindo não apenas aos territórios não explorados, mas principalmente às imaginações não investigadas.

A chamada para voltarmos à interioridade humana foi respondida no decorrer dos anos, especialmente após a publicação de o *Homem e a Terra* de Eric Dardel (2011) em 1952. Aliado a estudos dentro do âmbito da fenomenologia, as análises sobre relações subjetivas ficaram cada vez mais necessárias e, por sua vez, mais instigantes dentro do debate geográfico, como por exemplo em estudos acerca do lugar psíquico (Dias, 2022).

Nesse sentido, ao consideramos que, “aos geógrafos culturais cabe desvendar este dom: saber olhar o que não se vê” (Almeida, 2013, p. 45), nada mais congruente que adentrarmos ao mundo da pintura surrealista, onde o visível se mistura com o invisível na paisagem. É nesse âmbito que compreender sobre alguns movimentos artísticos que romperam as barreiras da extensividade e se voltaram para uma arte mais onírica pode possibilitar expandir a discussão do conceito de paisagem na Geografia.

A arte moderna é conhecida por tensionar os limiares da representação, principalmente a partir do Cubismo, movimento que surgiu no começo do século XX com esforço em pintar de modo a evocar as relações espaço-temporais situadas para além da visão (Gombrich, 2013). Nos estudos sobre paisagem, essa vanguarda europeia também ficou conhecida por pretensamente “matar” esse gênero da arte. Trata-se de uma falácia (Fauchereau, 2015), já que foi um movimento que trabalhou em muito com a paisagem, a exemplo dos artistas como Metzinger e Gleizes.

Se o cubismo desafiou as representações ao considerar que a realidade vivida transpassa nossa ideia extensiva de espaço-tempo e, por isso, o desafio dos pintores cubistas era pintar um *sur-realismo*, ou seja, ir para além do realismo (Fauchereau, 2015), o Movimento Surrealista foi ainda mais longe nessa proposta. No surrealismo,

a realidade se mistura com o imaginário e com os sonhos, já que para eles não existe realidade sem ambos (Breton, 1993 [1928]).

Continuando os caminhos traçados pelos cubistas, inclusive contando com alguns pintores daquele movimento que fizeram parte desse, o Surrealismo deixou marcas que ainda reverberam em várias esferas da arte, do entretenimento e da moda, além de se manter vivo com a presença de artistas surrealistas ativos na contemporaneidade (Girard, 2022). No que concerne ao estudo da paisagem, pensar no Movimento Surrealista, pode ofertar um olhar acerca da *supra-realidade*, que vai para além do espaço extensivo, e da lógica racional estrita (Chipp, 1993 [1912]).

À primeira vista, assim como se acredita difícil estudar paisagem no movimento cubista, também se acredita demandar certo horizonte de esforços para estudar tal gênero nessa vanguarda. Entretanto, o olhar cuidadoso revela que há uma riqueza imaginativa nas paisagens surrealistas e que podem, inclusive, auxiliarem a entender esse tão complexo conceito. O surrealismo pode colaborar na tarefa de escavar e considerar os aspectos invisíveis e intangíveis (Almeida, 2013) da paisagem.

Com o objetivo de compreender a paisagem surrealista para além de sua ligação com o espaço extensivo, o trabalho foi dividido em três seções. Primeiramente faço um breve resgate sobre o movimento surrealista e seu debate sobre realidade e, em seguida, a relação com a discussão fenomenológica de realidade, imaginário e sonho. Essas duas primeiras sessões embasam a discussão seguinte sobre estudos das paisagens imaginárias e oníricas para compreender esse conceito em transcendência à realidade objetiva.

Para tal, utilizei como base teórica leituras fenomenológicas e escritos do próprio movimento Surrealista, como os manifestos publicados em “*La Révolution Surrealiste*” entre os anos de 1925 e 1929, e de estudiosos do movimento. As obras aqui escolhidas, concernem colaborações de alguns artistas do movimento e de duas artistas surrealistas: Valentine Hugo e Kay Sage.

SOBRE A REALIDADE SURREALISTA

O Surrealismo, a seguir alguns caminhos de seus antecessores, surgiu como um movimento de ruptura do que até então era conhecido no âmbito das vanguardas modernas europeias. Mesmo que a Arte tenha sido modificada, para esse grupo ela ainda era hegemonicamente realizada da mesma maneira centrada no espaço *en plein air* como o único conhecido.

Segundo Chipp (1993), há duas maneiras de descrever o surrealismo; primeiro em sentido filosófico amplo, sendo importante polo em que a arte e um pensamento se integravam e, de maneira mais específica, como ideologia de um grupo de artistas e escritores que se reuniam em torno de André Breton, por volta de 1924, em Paris. A esse grupo, deve-se as primeiras manifestações e escritos surrealistas.

Esses textos facilitam em partes a compreensão desse movimento e, ao mesmo passo, suas possibilidades de estudos dentro da Geografia, em específico no estudo da paisagem, já que era um dos gêneros mais utilizados pelo coletivo. Alguns trabalhos foram desenvolvidos no âmbito da geografia a partir das paisagens surrealistas, tanto do aspecto político (Pinder, 2009) quanto em relação à sua (não)representação nas pinturas (Olwig, 2004). Tuan (1990) já aponta em artigo sobre a importância de ir para além do realismo, compelindo os geógrafos a irem também para a fantasia, a qual faz parte das relações humanas com o espaço e possui importância para essa ciência, citando alguns movimentos da arte que fazem esse movimento, dentre eles o surrealismo.

Um dos aspectos que se fazem primordiais para o entendimento das paisagens surrealistas é sua proximidade com os escritos de Freud. Isso porque, ao compreendermos sua relação direta com a psicanálise, pode-se entender também de quais paisagens se estuda, a relação entre real e imaginário e, mais importante ainda com o sonho. Breton, inclusive, teve experiência direta com Freud, o que aprofundou sua ligação com a psicanálise (Chipp, 1993).

Dessa forma, os escritos de freudianos, principalmente sobre sonhos e o despertar, fizeram com que os surrealistas questionassem a hegemonia da razão que até então era a principal fonte de conhecimento aceita perante grande parte dos intelectuais modernos e ocidentais da época.

Segundo Gombrich (2013, p. 457), “foi essa ideia que levou os surrealistas a proclamar que a arte não pode nunca ser produzida pela razão plenamente desperta. Admitiam que a razão poderia criar a ciência, mas só a *desrazão* poderia criar a arte.” Mesmo que a arte já tivesse demonstrado em sua história que a razão em si, por vezes, limita o pensamento artístico (Argan, 1992), os surrealistas acreditavam que essa mesma razão teria limitado ainda mais a arte, mesmo a considerar os movimentos precedentes (e concomitantes) de vanguardas como o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo.

O surrealismo foi categorizado por Appolinaire primeiramente para designar a maneira com que certos cubistas viam a realidade ao mesmo passo que o grupo de Breton começava a ganhar força. Assim, considerando que os surrealistas estudavam a fundo suas próprias compreensões, Breton, aponta que:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações antes negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os problemas da vida. (Breton, 1993 [1928] p.417).

Os surrealistas acreditavam que a arte verdadeira, especialmente no que concerne a escrita, era revelada de maneira automatizada. Para tanto, era necessário de situar no estado entre o sonhar e o despertar, em que o sujeito não racionaliza as palavras, apenas se escreve enquanto seu próprio “eu” é escrito pelo texto. Muitos dos ensaios-manifestos-obras surrealistas se demonstram para além de nossa mera compreensão já que o intuito recorrente era evidenciar o que escritor estava *automatizando* em seu momento de grafia (Chipp, 1993).

Essa técnica também era utilizada nas pinturas, de modo em que o artista se livrava de um pensamento racional para, assim, adentrar ao mundo verdadeiro, sua própria realidade em que a criatividade não é vítima da razão. Assim, desenvolveram algumas práticas para que pudessem centralizar e valorizar esse automatismo advindo do inconsciente, como por exemplo jogos de desenhos e palavras entre diferentes artistas como no caso da figura 1.

Figura 1 - Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, *Paisagem (Cadavre Exquis)*, desenho composto de lapis colorido em papel colorido, 24.1x31.7 cm, New York, Museu de Arte Moderna.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/35963>

Cadavre Exquis (figura 1) se configura em um desenho colaborativo entre Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara e Greta Knutson. Se refere a um jogo em que cada um desenha uma parte em um papel, dobra e passa para o próximo desenhista a partir do que lhe foi disposto (Chipp, 1993). A ideia é compor uma paisagem realizada de maneira automática, verdadeiramente criativa.

Esse desenho integrante do gênero de paisagem de acordo com os próprios artistas e pelo entendimento sedimentado pelos estudiosos da arte e museus. No entanto, ao observá-la, é inevitável indagar: Por que é considerada paisagem? Quais elementos de paisagem podemos observar na figura? Não é apenas uma arte com alguns elementos simbólicos? Provavelmente inúmeras outras questões vieram a mente da geógrafa que a lê enquanto paisagem.

Tais perguntas muito ressoam ao campo do racional, da ciência cartesiana que se restringe aos campos do conhecido e do visível. Ao considerar o imaterial, a realidade pela arte colocada, entende-se que se trata de uma paisagem de um

imaginário compartilhado. Ela demonstra uma outra membrana do real que se esconde para além da sua superfície que usualmente entendemos enquanto realidade.

Dessa forma, “Em seu desejo de compreender melhor o novo mundo do subconsciente, que estavam explorando, e também o novo conceito do homem, que estavam criando, os surrealistas chegaram até a negar o valor da arte, exceto como um meio para a realização daqueles fins.” (Chipp, 1993, p. 372). Esse subconsciente só seria possível explorar pelo automatismo previamente descrito. Ao considerar a arte como um exercício ou ofício meramente racional seria difícil relacionar as novas e irreverentes compreensões ao meio artístico.

Outra dificuldade seria a representação do real, já que essa não era a visão surrealista e que, mesmo que já quebrada pelos cubistas, ainda era a noção hegemônica na Arte da alvorada do século XX. De acordo com Nadeau (1985), algo que também inquietava os surrealistas, era a queda da criatividade natural que o Dadaísmo proporcionou. Segundo o autor, o dadaísmo, sendo um pretenso movimento de negação da arte, contribuiu também para a diminuição da criatividade livre, algo que os surrealistas criticaram.

As paisagens surrealistas, como a da figura 1, demonstram um esforço na busca pela relação com a realidade e com a criatividade como algo fundamental para o movimento. Nesse sentido,

O elemento não-convencional, a fantasia, é secundário em função da estrutura maior e convencional da obra de arte. O grupo surrealista do século XX, pelo contrário, procurou revolucionar a arte completamente, de modo que os tipos de motivos representados e a coerência estilística do próprio quadro passariam a ser não-convencionais, ou mesmo fantásticos. Além disso o grupo teve o apoio de uma grande literatura surrealista, bem como da teoria, grande parte da qual se baseava nos métodos e descobertas da psicanálise. (Chipp, 1993, p. 371).

Esse olhar para o subconsciente, para a psique humana, proporcionou aos surrealistas mundos não explorados por outras linhagens da arte, ao menos em um primeiro momento. O onírico, o fantástico e o sonho são as principais fontes da criatividade humana para os surrealistas e, para atingi-la, entrar no *automático* era uma técnica recomendável e, quiçá, incontornável para quem desejasse se emaranhar nas paisagens surrealistas.

Do outro lado, aquele que vê, o sujeito que observa a arte, vai colocar sua própria visão na pintura e a transformará em uma *outra* arte. A imagem disposta (figura

1), apesar de ser um composto de misturas e sobreposições, possibilita observar uma certa organicidade, de maneira a parecer até que havia apenas um artista envolvido, e não quatro.

A figura feminina no centro da imagem remete a um corpo como um violino e a cabeça, não exatamente centralizada, mas parece dormir, ou melhor, *sonhar*, no divã disposto logo abaixo. Ao mesmo momento, um objeto utilizado para armazenar bebida alcoólica se torna humano e transmite uma ideia de movimento. Toda essa relação ocorre em uma psique compartilhada e, da mesma maneira, se transpõe em nossa própria psique engrenando criativamente nossa própria acepção imaginativa da paisagem.

Essa maneira de desenhar, de pintar, escrever e relacionar os mundos, condicionou o surrealismo rumo a uma maneira própria e irreverente de arte que desafia a realidade moderna que permanecia de forma residual no cubismo. Para atingirem esses e outros objetivos, os escritos surrealistas direcionavam significadamente o movimento e, de acordo com Breton,

Se o surrealismo fixou para si uma linha de conduta, tudo o que tem a fazer é submeter-se a ela exatamente como Picasso se submeteu e continuará a submeter-se. Dizendo isso, espero que esteja me mostrando bastante exigente. Sempre me oporei a que uma disciplina empreste um caráter absurdamente restritivo à atividade do homem de quem continuamos a esperar o máximo. A etiqueta 'cubista' vem cometendo esse erro há muito tempo. Semelhantes restrições podem ser convenientes a outros, mas parece-me urgentemente desejável isentar delas Picasso e Braque. (Breton, 1993 [1928], p. 413.).

A discordância dos surrealistas se direcionava principalmente em relação à última fase do Cubismo. Apesar disso, reconheciam a importância do movimento anterior, principalmente dos desenvolvimentos de Picasso e Braque, seus nomes mais famosos. Apesar das críticas, vários pintores do surrealismo tiveram suas origens no cubismo, alguns passaram pela fase do dadaísmo e outros se embrenharam por outros caminhos.

No caso explícito, a restrição a que Breton (1993[1928]) se opõe, parece, muitas vezes, restringir também o surrealismo, mas de uma maneira contrária. Se no caso do cubismo a imaginação, a criatividade pura e quase inconsciente do artista, era desfavorável, no surrealismo, a análise e a “técnica pela técnica” eram as vilãs. O acesso à mente humana livre e sonhadora era a chave. A necessidade de uma arte que demonstrava essa amplitude do ser, até onde nossa mente pode alcançar, o que, dentro da psicanálise é uma infinitude, era a linha de conduta para a qual Breton era

afeito. Tal processo inspirou a constituição e pintura de paisagens que externalizavam o sonhar humano.

DO SUR-REALISMO À SUPRAREALIDADE

Como o próprio nome indica, os surrealistas tentavam desafiar a ideia da realidade. Eles realizavam essa problematização de maneira filosófica, sem ignorar o concreto, e de modo a discutir o que o separava do onírico, do imaginário. Breton aponta que, “O que há de admirável no fantástico é que ele já não é fantástico: o que há é apenas o real.” (Breton, 1993, [1928], p. 419). A fantasia deixa de ser mera fantasia a partir do momento em que se escolhe nela acreditar. Se eu vejo uma montanha e acredito que seu formato seja diferente daquele que me foi dito, não significa que não seja real. O artista acredita tão fielmente em suas ideias que chega a divagar que:

Creio na transmutação desses dois estados, aparentemente tão contraditório que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *supra-realidade*, por assim dizer. Parto para a sua conquista, certo de não consegui-la, mas a morte pouco me importa desde que eu possa provar as alegrias que ela me proporcionará. (Breton, 1993, [1928], p. 419).

A realidade, como o cubismo já havia começado a desnudar, não é exatamente sinônimo de extensividade. Aquilo que denominamos como “real” pode ser uma mera aparência das coisas, por isso que tanto o surrealismo quanto cubismo acreditam ser realistas.

A discussão sobre a realidade tem modificações em seus significados de acordo com cada linha filosófica e desenvolvimento histórico. Nesse sentido, a moderna dicotomia Realidade e Sonho em muito se deve a Kant, que operou a ideia de realidade baseada no conjunto do cartesianismo com empirismo (Scruton, 2001). A psicanálise de Freud (2024 [1900]), por sua vez, abriu possibilidades no estudo do sonho, como caminho para alcançar o nosso sentido mais profundo.

Se o sonho é algo intangível, entende-se que seja irreal. No entanto, inspiradas pelas leituras freudianas a realidade entendida pelos surrealistas ia muito além de dicotomias simplistas. Para além de vislumbrar o real dissecado em diversas esferas, na **supra-realidade** surrealista, o espaço e o tempo são íntimos e inseparáveis. O espaço não é mais um espectador do que vivenciamos e o tempo transcende as limitações do entendimento humano. Tratam-se de paisagens com múltiplas sobreposições entre o sonhar e o despertar.

Breton (1993 [1928]), ao transcrever Aragon, importante escritor surrealista, em uma das edições de *Revolution Surrealiste*, de 1924, escreve que,

Deve-se entender que o real nada mais é que uma relação como qualquer outra, que a essência das coisas não está de forma alguma ligada à realidade delas, que há outras relações além da realidade que a mente é capaz de apreender e que são também primeiras, como o acaso, a ilusão, o fantástico, o sonho. Essas diversas espécies são reunidas e conciliadas num gênero, que é a supra-realidade... A supra-realidade, relação a qual o espírito englobe todas as noções, é o horizonte comum das religiões, das imagens, da poesia, da embriaguez e da vida mesquinha, essa madressilva trêmula que acredita bastar para povoar o céu para nós. (Breton, 1993 [1928], p. 419.)

Segundo as incitações surrealistas, o real só é real se eu assim o classifico. O que faz, evidentemente, um pássaro branco ser real, mas não um rosa com azul? Essas possibilidades infinitas de experimentações oníricas que a mente nos proporciona não deixam de ser realidade. A ideia de supra-realidade releva algo que por muito tempo foi suprimido: as possibilidades do espírito, do ser. A negação de certas realidades é também uma forma de interditar a existência do outro, as inúmeras possibilidades das realidades que apenas parecem não existir.

Nessa mesma discussão, Breton também cita *L'Esprit contre la Raison* de René Crevel ao explicitar que, "O poeta não adormece para brincar de domador, mas, todas as jaulas abertas, chaves jogadas ao vento, ele parte, viajante que não pensa em si, porém na viagem, nas praias de sonhos, florestas de mãos, animais com almas, toda a inegável supra-realidade." (Breton, 1993 [1928], p. 419). A viagem descrita por Crevel é a trajetória que, muitas vezes, a ciência não se deixa fazer. Ao adentrar a realidade do poeta, do pintor, a colocamos como uma outra realidade, mas, em verdade, é também minha própria realidade.

Se vejo a montanha em formas diferentes daquela que conheço, ou objetos transformados em semi-humanos, a considero como uma paisagem irreal, ou imaginária. Mas a própria natureza da paisagem já é subjetiva se considerarmos apenas as experiências dos sujeitos.

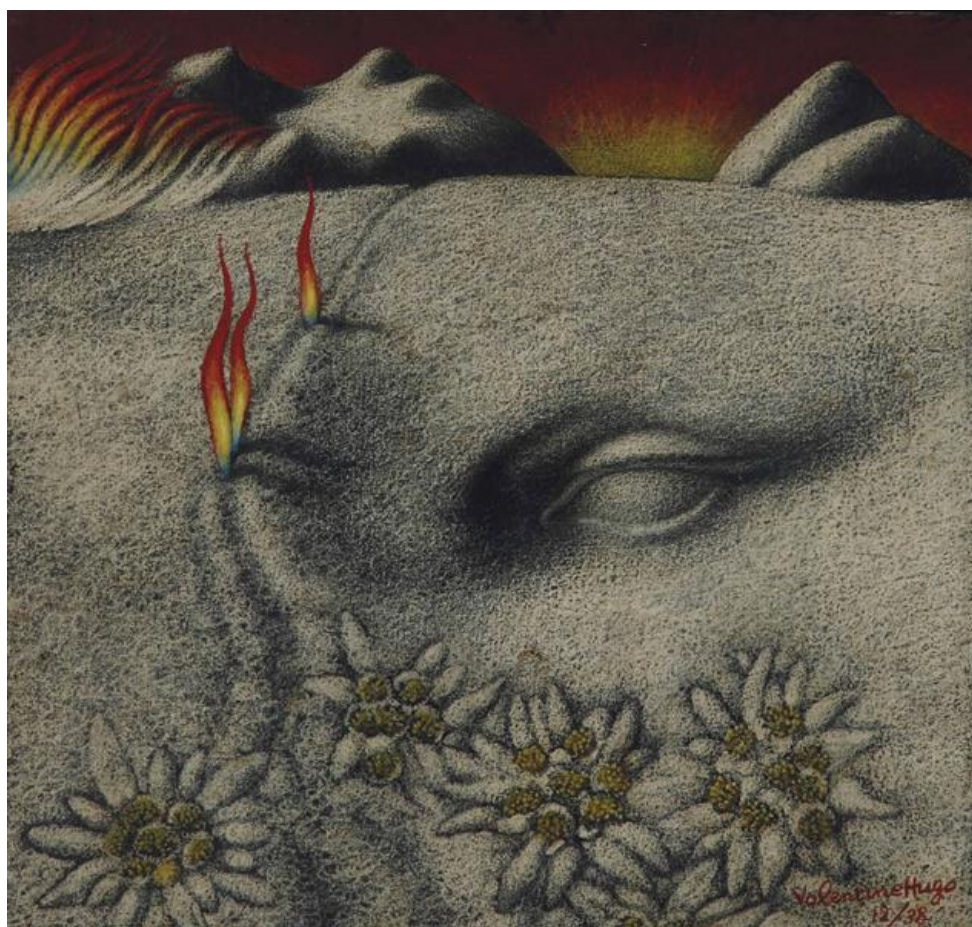
Ainda sobre a supra-realidade dos surrealistas, Breton a aprofunda ao situar que "tudo quanto amo, tudo quanto penso e sinto me inclina a uma filosofia particular da imanência segundo a qual a supra-realidade estaria contida na realidade mesma e não lhe seria nem superior nem exterior. E reciprocamente, pois o continente seria também conteúdo." (Breton, 1993 [1928], p. 419). A supra-realidade engloba, para

além de vários ângulos da paisagem, também a paisagem mais profunda encontrada: aquela referente ao expansiva e quase infinito cosmo do subconsciente.

As nomenclaturas utilizadas não diminuem o fato de que todas se referem à mesma discussão: o que é, afinal, a realidade? É o oposto do sonho, do imaginário? Ou é o espaço exterior da qual apenas o meu corpo, experiencia e limita minha mente?

Valentine Hugo, que participava do grupo dos surrealistas franceses trabalhava sua psique em paisagens fantásticas, de modo a misturar o elemento humano em formas da natureza. É recorrente em suas obras o papel central ocupado pela figura feminina, como no trabalho colaborativo visto anteriormente (figura 1). Em *Paysage Surréaliste* (figura 2), a intenção do título é colocada como em vários movimentos anteriores na arte, em que a nomenclatura por ela mesma remete ao gênero trabalhado e, mais ainda, à ideia de paisagem para esses artistas (Fauchereau, 2015).

Figura 2 - Valentine Hugo, *Paysage Surréaliste*, 1938, óleo e lápis sobre painel, 21.6x22.8 cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/valentine-hugo/paysage-surrealiste-1938>

A paisagem de Hugo remete à mistura do humano, mais especificamente da mulher, com elementos da natureza, como colinas e flores. Não nos atentemos ao

simbolismo, mas ao que a pintura transmite, de maneira a respeitar as ideias surrealistas. Em uma suposta realidade, as colinas que vemos na paisagem não possuem olhos, mas isso não quer dizer que essa paisagem não seja real ou que seja meramente imaginária.

Na pintura, pode-se supor uma relação emotiva da artista, de maneira a colocar seus sentimentos na arte. Podemos até mesmo relacionarmos as suas profundezas interiores com os objetos do concreto, como a montanha e as flores. No entanto, essas são interpretações que aqui o faço. O que a artista tentou transmitir, eu não consigo – e seria impossível – ter acesso, o que posso saber é o que interpreto, dentro de minha própria psique, da pintura pronta. Dessa forma, a relação entre a artista e espectador vai depender de outras várias relações dentro da supra-realidade.

Essa supra-realidade, em que o espaço do sonho e o espaço do concreto se misturam, revela também a multidimensionalidade das paisagens que, naquele momento são um só. As temporalidades distintas são transpostas na mesma imagem em um conjunto de informações que cabe ao espectador interpretar ao nela mergulhar, mesmo que a intenção dessa arte tenha sido outra. Breton, sobre a natureza de um quadro, aponta que,

Gozo, no interior de um quadro de *n figura, paisagem ou marinha*, de um espetáculo imensurável. Que estou fazendo aqui, porque tenho de olhar essa pessoa no rosto por tanto tempo, de que duradoura tentação sou eu o objeto? Mas o que parece é um homem que me faz essa proposta! Não me recuso a segui-lo até onde ele quer me levar. Só depois que julgo se agi bem tomando-o por guia e se a aventura para a qual me deixei arrastar era digna de mim. (Breton, 1993 [1928], p. 409-410).

O quadro, um poema, um livro se revelam como um próprio mundo em que o espectador pode experienciar até o seu mais profundo significado. O limite da pintura, da arte, quem impõe é o próprio ser que o vivencia. Ao artista, cabe o poder de gerar esse mundo, mas não o limite, apenas o coloca à disposição. Dessa forma, a arte tem as mesmas virtualidades que os sonhos uma vez que esses também se transformam ao serem externalizados.

Como também discorre Merleau-Ponty (2011, p.201), “(...) um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial”. Uma

pintura como a de Valentine Hugo ganha uma espécie de vida e cosmo próprio que se torna uma aventura onírica tanto para a artista quanto para quem a observa.

Essa realidade da qual os primeiros surrealistas tanto se importavam, essa *supra-realidade*, aproximava os conceitos de sonho e realidade, eliminando a ideia da realidade concreta dos realistas. A expressão surrealista se associa a uma irradiação de significações espaço-temporais que fazem com que o subconsciente insurja como espacialidade pincelada na tela. No entanto, tais concepções não foram aceitas por todos os surrealistas, principalmente entre os membros tardios do grupo.

Em meados da década de 1940, Masson, um crítico surrealista, contrapõe Breton ao dispor que,

A realidade de um quadro é apenas a soma dos elementos que o compõe: tela, tintas coloridas, verniz... Mas aquilo que expressa é necessariamente uma coisa *irreal*. E poderíamos acrescentar que o artista, qualquer que seja o pretexto que possa ter para executar o seu trabalho, está sempre recorrendo à imaginação de outras pessoas. Posto isso, toda discussão sobre o predomínio do supra-real sobre o real (ou o inverso) deixa de ter sentido. Como o quadro é, em essência, uma coisa não-real, que sentido há em dar maior peso ao sonho do que à realidade? Vitória do ambíguo. (Masson, 1993 [1944], p. 443).

A considerar que a arte depende de outro ser para imaginar aquilo que o artista projeta no mundo, a realidade colocada no quadro, não pode ser considerada enquanto realidade, sendo apenas um conjunto de materiais – um contraponto e complemento à obra como um indivíduo aludida por Merleau-Ponty (2011). Diferentemente, Masson considera como irrealidade aquilo que é revelado no quadro. E, trazendo a discussão para o nosso campo, na paisagem.

No entanto, qual o apoio que poderíamos considerar em nossas leituras de imagens de sonhos? É uma realidade, ou uma “mentira” do real? Se entendemos o real enquanto concretude, o real é ligado inexoravelmente ao espaço tido como tido como extensividade, o sonhar, concerne um espaço imaterial, intensivo, talvez mais ligado ao tempo.

PAISAGEM SURREALISTA: É POSSÍVEL?

A relação da paisagem surrealista adentra na discussão de uma realidade espacial. Dessa forma, na ciência geográfica, ela se correlaciona em torno do questionamento do espaço extensivo, semelhante à discussão de lugar de Marandola Jr. (2020). Ao adentrar nos debates sobre paisagem, observa-se que a relação com o esse espaço, mais do que o intensivo, é ainda mais preponderante.

A partir das discussões de Yi-Fu Tuan, Buttimer (1993, p.59, tradução livre) escreve que, “geógrafos devem focar no Espaço, o sentido exterior; aos historiadores pertencem o estudo do tempo, o sentido interior, e tudo o que isso implica em termos de emoção e experiência humana.”. No entanto, a experiência humana não diz respeito apenas a seu interior porquanto se relaciona também com o exterior do ser.

A dualidade exterior-interior é a mesma dicotomia realidade-sonho. Como alude Bachelard (2008), enquanto o exterior está diretamente ligado com o espaço, o sonho e o interior se associam com o tempo. A volta para a psique humana, para o imaginário, também releva a relação filosófica necessária da geografia para com o tempo.

Essa convergência é levada em consideração pela geografia, especialmente em sua abordagem cultural, por meio da temporalidade. Buttimer a define como “reconhecimento das conexões intrínseca do tempo e do espaço em todas as fases da curiosidade geográfica.” (Buttimer, 1993, p.203, tradução livre). O estudo da temporalidade pode nos aproximar das relações internas ao sujeito. Na paisagem, tal necessidade se revela essencial para compreender sua natureza. Afinal, é a temporalidade que determina a condicionalidade expressiva inerente à internalidade sensorial da(s) paisagem(ns) para além da extensividade.

A considerar que as discussões filosóficas de tempo e espaço se voltam também com as de realidade e sonho, nos direcionemos ao sonho. Para Bachelard (2008, p. 36), “O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens”. A razão aqui não seria oposto ao sonho, pelo contrário, a própria racionalidade delimitaria o sonho. Esse limite ao sonho é o que precisamente os surrealistas se opõem.

O sonhar, poderoso recurso de nossa mente, se liga com nosso interior infantil. Nas palavras desse mesmo filósofo, “Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina. Seria preciso, então, desamadurecer” (Bachelard, 2008, p. 239). Por outro lado, o ato de amadurecer não necessariamente corta a vontade ou mesmo habilidade de sonhar e imaginar. As pinturas surrealistas mostram a profundidade de uma mente para além do exposto por uma criança no ato de imaginativo.

Figura 3 - Kay Sage, *Tomorrow is never*, 1955, óleo sobre tela, 96.2x13.8 cm, New York, Museu Metropolitano de Arte.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488856>

É isso que podemos evidenciar na pintura de Kay Sage (Figura 3), importante surrealista estadunidense, que é conhecida por colocar em sua arte sua psique em conjunto de formas arquitetônicas. Apesar de não fazer parte do grupo parisiense, segue a ideia do automatismo como maneira de expor sua criatividade e, em consequência, seus sentimentos.

Na paisagem de *Amanhã é nunca* (figura 3, tradução livre), Sage se utiliza de formas arquitetônicas para expressar suas imagens interiores. Aqui, as figuras que lembram a roupa da sentinela estão trancadas em torres que remetem à arquitetura moderna. Tais prédios ultrapassam as nuvens, mas ao contrário do que diz Bachelard (2008) sobre o sonhador, aqui o pontiagudo da torre não fura as nuvens, mas convive de uma maneira harmônica na tela. A oposição de cores, auxilia na ideia de profundidade, tanto da pintura quanto da alma, da psique da artista.

Essa paisagem, mesmo que seja voltada ao interior daquele que pinta, não significa que seja irreal ou puramente interior. A artista sonha, sente e pensa antes de transpor a supra-realidade para a tela. Sendo assim, pode-se considerar que, dentro do surrealismo se trata de paisagens *supra-reais*, constituídas para além do espaço extensivo. Se pensar em paisagens imaginadas e transcritas em livros, essas saem do espaço imaginário para a externalidade e ao mesmo passo para o imaginário de

quem lê. Por meio das palavras, paisagens são criadas, e cada sujeito que imagina/sonha, cria uma relação com o que foi inicialmente intencionado por quem escreveu.

O artista, assim como a criança, não vê diferença a não ser pelas formas que seu mundo é composto. Se as cores são distintas das que são conhecidas, é porque assim é sua própria realidade. Na paisagem, a mesma ideia é transposta. Cada ser-no-mundo transforma e entende sua paisagem de uma maneira imaginativa e onírica única que, muitas vezes, ultrapassa os sentidos do corpo.

Indo ao encontro das palavras de Bachelard (2008, p. 186), “todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos”, entendemos que os sentidos são outros ao fecharmos o mundo externo e nos voltarmos para nosso interior. Mas, bem como o mundo exterior não deixa de existir, o interior não é irreal. Os dois mundos formam um conjunto no ato de imaginar dos sujeitos.

Berger afirma que, (2003, n.p, tradução livre), “Eu nunca posso ter certeza sobre o que minha própria pintura fala. E isso não é apenas pelo problema de achar palavras para descrever revelações formais; é porque quanto mais tempo você passa com elas, mais todas as imagens visuais se tornam misteriosas.” Assim como ele, vários artistas passam pela mesma relação. A obra de arte se configura como uma extensão do artista, como se mostrasse seu interior para o mundo, exterior.

Sage, por exemplo, era sempre elusiva em suas entrevistas ao ser perguntada sobre suas pinturas. Isso ocorre porque o significado em si já não mais importa, essa significação muda a partir do momento em que ele encontra outras mentes e outros sonhos, de forma que a pintura e a tela ganham uma espécie de vida própria que vai para além do próprio artista. Dessa forma, o imaginário encontra si mesmo significações outras em razão da intersubjetividade. Ele só pode se externalizar por meio do diálogo com outro ser, do contrário, permanece uma internalidade.

Ao refletir sobre essa questão, Bachelard problematiza que “os centros de devaneios bem determinados são meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens de pensamento” (2008, p. 56). Cada sujeito tem sua própria maneira, seu próprio *centro*, usando as palavras de Bachelard (2008), para comunicar com seu íntimo, com seu imaginário, seu ato de sonhar: sua maneira de evocar paisagens da supra-realidade

No surrealismo, apesar de cada artista desenvolver sua própria maneira de ver e expor sua psique, o automatismo se faz como meio seguro para que esses sujeitos possam sonhar livremente sem necessariamente precisarem entrar em um estado de inconsciência.

Se considerarmos Dardel (2011, p. 30), ao apontar que, “a paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre. Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos” seria tênue considerarmos as pinturas surrealistas como pinturas de paisagem. É complicado sequer compreender o imaginário dos sujeitos enquanto paisagem.

É ainda mais difícil se considerar também que,

A paisagem se unifica em torno de uma totalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. (Dardel, 2011, p. 31)

A ligação com o exterior é inevitável na paisagem. A ligação direta com o espaço parece mais proeminente. No entanto, a significância do exterior não anula a veracidade e importância do interior, principalmente se considerarmos as experiências mesmo que indo para além dela, ou seja, uma busca pela superação da extensividade como única forma de compreensão do espaço geográfico.

Na paisagem de Sage (figura 3), assim como nas anteriores (figuras 1 e 2), as figuras apenas lembram objetos do concreto, mas não a realidade meramente reduzida à extensividade. Ainda assim, é inevitável observar as semelhanças com a paisagem “física”, extensiva ou concreta. Embora a concepção de Dardel (2011) delimite os limites do conceito de paisagem, é possível ir ainda em sua ideia ao considerarmos que o sonho não anula a experiência para com o espaço e vice-versa.

Ainda no geógrafo francês, podemos ir além da ideia disposta ao observarmos uma outra passagem: “A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso.” (Dardel, 2011, p. 31). O horizonte visível e extensivo pode parecer limitado, mas inerente ao visível há a invisibilidade, essa é sem limites e não possui a necessidade de sentidos físicos para existir. É essa a paisagem do surrealismo, dessa

realidade que muitas vezes negamos ou reduzimos a meros símbolos com diferentes significados.

Cosgrove (1998) realizou longos estudos acerca da paisagem na arte e sua relação geográfica. O autor destaca como na modernidade a própria noção de real adquiriu um caráter simbólico e ideológico que pode (re) afirmar uma dada condição social.

A classificação do realismo é ideológica. Oferece uma perspectiva do mundo direcionado à experiência de um indivíduo a um determinado momento quando a formas de organização da morte é prazerosa, animadoras ou de alguma outra maneira ligada ao estado psicológico do observador; é então representada essa visão como universalmente válida ao declarar o estado da realidade. A experiência do de dentro, a paisagem como sujeito, e a vida coletiva dentro dela são implicitamente negadas. (Cosgrove, 1998, p.26, tradução livre).

A pretensão de realidade nas pinturas de paisagens é uma das grandes protagonistas ao longo da modernidade. Isso porque a **irrealidade**, a realidade “subjettiva”, era e ainda é secundarizada no pensamento ocidental. Também se dá ao fato de que o acesso a essa realidade, seja na membrana da supra-realidade, é possível apenas por aquele que a pensa, a sonha ou a imagina. Assim, como disserta Wright (2014 [1947]), o que difere a memória da imaginação, é que a concepção da última constitui em uma criação inovadora.

Dessa maneira, quando se pensa em paisagens supra-reais, evocamos e criamos paisagens que constituídas em uma realidade intensiva. Isso não significa, contudo, que ignora completamente o espaço extensivo, uma vez que é a partir das relações entre esses dois espaços que constituímos nossas experiências e percepções. Interna e externa, a paisagem se realiza nessa fronteira da realidade onírica e da realidade extensiva.

Se elas existem nas pinturas e em algumas literaturas geográficas, é possível sua compreensão, ainda que na ambiguidade do real com o sonho em que se pauta muito da psicanálise e da fenomenologia, especialmente em Bachelard (2008). Algo que ainda nos é contraditório. Vejamos o escrito por Salgueiro (2001, p. 39-40):

Se, em termos gerais, reconhecemos a importância da falta de critérios de apreciação de uma realidade mais instável, parece-nos importante referir que as paisagens representadas pela pintura eram paisagens idealizadas e, mesmo quando revelavam observação minuciosa do real, a reunião dos elementos apresentados não tinha correspondente direto na natureza. Desde as primeiras pinturas de paisagens que as árvores, o tipo de folhas, os frutos, a presença de uma linha de água eram colocados para produzir certos efeitos de

composição, para transmitir determinadas sensações ou emoções. No século XIX, no quadro do academismo, os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas ignorando totalmente as transformações que entretanto ocorriam no real. Deste modo o modelo que fornecia, e que era uma imagem construída realidade, foi-se desfasando da realidade e perdeu eficácia.

Em um certo sentido, Sage traz a ideia bucólica em sua pintura (figura 3), mas não o bucólico da extensividade. Se a pintura antes tinha o dever de transcrever a realidade extensiva para a tela, com o surgimento da fotografia, sua função mudou aos poucos. E, dessa forma, a sua relação com a realidade. A paisagem, afinal, pode ser compreendida com o que vemos e com o que vivemos (Wylie, 2007).

Nessa lógica, a ciência moderna-ocidental se mostra restritiva, mesmo que tenha avançado, para discutir de maneira mais categórica a realidade para além do extensivo, daquilo que se toca, ouve ou cheira. Ainda que se avance em estudos como os de paisagens sonoras ou de metodologias de mapas mentais, ainda há uma ligação mais próxima com as suas representações do que com suas construções. De acordo com Cosgrove,

paisagem não cai facilmente às estruturas dos métodos científicos. Sua unidade e coerência são, como vimos, profundamente conectada a uma maneira de ver, e isso permanece verdadeiro seja a perspectiva realizada do chão, do ar, ou do mapa. Todas elas são compreendidas por serem estruturadas pelas regras da visão, pela perspectiva da forma. (Cosgrove, 1998, p.32, tradução livre).

Mesmo que nas últimas décadas o desenvolvimento de pesquisas de paisagens sonoras, olfativas e mesmo imaginárias na geografia cultural tenha se ampliado, o foco na maneira como se vê, se olha, essas paisagens ainda são predominantes quando tomamos a disciplina como um todo. Além disso, a estruturação da paisagem e suas subdivisões conceituais (rural, urbana, cultural, natural dentre outras), muitas vezes para encaixar as a realidade nas teorias e não o contrário, dificulta compreender sua natureza própria.

A natureza filosófica da paisagem intriga por sua relação essencial com o tempo e suas dimensões geográficas. No caso da paisagem não podemos deixar de lado a natureza espacial da temporalidade e, mais ainda, a natureza do interior, do subjetivo, daquilo que deriva do pensamento do sujeito para o mundo externo, mais do que apenas as experiências desse ou daquele sujeito.

Outrossim, é nessa relação entre o extensivo e intensivo que as paisagens supra-reais do surrealismo se alimentam. A própria ambiguidade dessa afinidade é algo que demonstra o tensionamento que se encontra na paisagem.

CONSIDERAÇÕES (NADA) FINAIS

Em inspiração surrealista, faço aqui uma pequena escrita sobre as relações que apenas iniciam nesse texto. Dentro de uma discussão geográfica, onde o espaço é nossa principal fonte de estudos, é necessário entender que esse espaço se configura muito mais como externalidade. A paisagem não se trata apenas de imagens visualizadas de fora, mas sim a partir de um complexo de todos os nossos sentidos, incluindo nossas relações mentais, no espaço intensivo.

Assim como a arte vai para além da pura e simples análise, a compreensão dessas paisagens também devem ir. É assim que entendo a necessidade de voltar a alguns movimentos da arte que muito achamos estar muito anterior a nós. É necessário voltar para compreender o começo e, assim, conseguir debater a paisagem enquanto conceito mais do que o real que nada tem de real.

A supra-realidade debatida pelos surrealistas provoca a necessidade de compreender para além do que achamos que conhecemos ao suscitar o olhar para além da extensividade. Assim, as paisagens supra-reais podem ser encontradas a partir dos livros de literatura, das pinturas, dos filmes e até mesmo na música. O que se coloca em destaque é a necessidade de compreensão das paisagens que vão para além de uma suposta materialidade.

Destarte, não tenho nenhuma intenção de finalizar essa discussão nesse texto, pelo contrário. Criamos paisagens, criamos espacialidades a partir de uma relação que muitas vezes não é possível explicar. E essas criações podem ser utilizadas de maneira oposta às intenções iniciais. Dessa forma, vejo necessidade de compreender o espaço por meio das paisagens que vão para além do que se considera como visíveis.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. G. A Propósito do trato do invisível, do intangível e do discurso na Geografia Cultural. Fortaleza: **Anpege**. v. 9, n. 11, p. 41-50, jan/jun. 2013.

ALMEIDA, M. G. Geografia Cultural e Geógrafos culturalistas: uma leitura francesa. **Geosul**. N. 15, a. VIII, pp. 40-52, 1993.

APOLLINAIRE, G. **Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques** [1913]. Montreal: Project Gutenberg [e-book], 2017.

ARGAN, G. C. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERGER, J. Painting a Landscape. In.: **Select Essays**. New York: Random House, 2003. E-Book. eISBN: 978-0-307-49070-4.

BRETON, A. "Manifesto of Surrealism" (1924); translated in Andre Breton, **Manifestoes of Surrealism**, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: Ann Arbor Paperback, 1972), 37.

BRETON, A. Que é Surrealismo? [1937] In.: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 414-422.

BUTTIMER, A. **Geography and the human spirit**. Harrisonburg: The Jonhs Hopkings University Press, 1993.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COSGROVE, D. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998 [1984].

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAS, J. M. T. **Lugar Geopsíquico: Onde a psicanálise e a Geografia se encontram**. Goiânia: C&A Alfa Comunicação, 2022.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2024.

GIRAD, G. (Org.) **Por uma insubordinação poética: Panfletos e declarações do movimento surrealista 1970-2022**. São Paulo: Sobinfluencias edições, 2022. Livro eletrônico, e-pub. 3304 posições.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos editora Ltda, 2013.

MARANDOLA JR., E. Lugar e Lugaridade. **Mercator**, v. 19, 2020, p. 1-12.

MASSON, A. A pintura é uma aposta. [1941] In.: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993A, pp. 441-443.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NADEAU, M. **História do Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

OLWIG, K. R. "This Is Not a Landscape": Circulating Reference and Land Shaping. In.: PALANG, H.; SOOVÄLI; ANTROP, M; SETTEN, G. (Eds.) **European Rural**

Landscapes: Persistence and Change in a Globalizing Environment. Kluwer Academic Publishers: Dordrecht, 2004, pp. 41-66.

PINDER, D. Surrealism/Surrealist Geographies. **Elsevier**, 2009, p. 87-94.

SALGUEIRO, T. B. Paisagem e Geografia. **Finisterra**, XXXVI, n. 72, 2001, pp. 37-53.

SCRUTON, R. **Kant: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2001.

TUAN, Y. Realism and Fantasy in Art, History, and Geography. **Annals of the Association of American Geographers**, 80 (3), 1990, p. 435-446.

WRIGHT, J. K. Terrae incognitae: the place of the imagination in Geography. **Annals of the Association of American Geographers**, v.37, p.1-15, 1947.

WRIGTH, J. K. *Terrae Incognitae*: O lugar da imaginação na geografia. **Geograficidade**. v. 4, n. 2, Inverno 2014. pp. 4-18

WYLLIE, J. **Landscape**. New York: Routledge, 2007.