

A PAISAGEM COMO PROBLEMA: CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

VOLUME V



PEDRO FIDALGO

(coord.)

FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

ih
INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

A PAISAGEM COMO PROBLEMA: CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

Pedro Fidalgo (coord.)

AUTORES

Aline Defellipe Câmara	Fernanda Moço Foloni	Margarida Carvalho
Amanda Cristina Franco Guerardi	Fernando Eraldo Medeiros	Maria Bezerra
Ana Amorim	Filipa de Castro Guerreiro	Maria da Graça Saraiva
Ana Beatriz Jardim Alves	Francisco da Silva Costa	María Fandiño
Ana Carolina Carmona-Ribeiro	Francisco Eduardo Torres Cancela	Maria João Centeno
Ana Cristina Santos Guerreiro	Francisco Horta Maranhão	Maria Manuela Laranjeira
Ana Paula Pires	Francisco Paiva	Maria Mota Almeida
Ana Rita Sá Carneiro	Giuliana Giuseppa F. dos Santos	Mariana do Rosário Machado
Andreia Cristina Amorim Pereira	Gonçalo Duarte Gomes	Mariano Gambín García
Andreia V. Quintas	Graciela Márcia Fochi	Marta Carvalho
Antonio Claret Miranda	Gregorio Canales Martínez	Marta Raquel da Silva Alves
António Meireles	Helena Figueiredo Pina	Mateus Pessetti
Arildo Camargo	Hugo Fortes	Meri Lourdes Bezzi
Arlis Buhl Peres	Isabel Loupa-Ramos	Micheline Helen Cot Marcos
Bárbara d'Acampora	Isabel Maria Matias	Miguel Ángel Lozano Jiménez
Beatriz V. Toscano	Jacinta Fernandes	Miguel Bandeira
Caio Fernando Santos de Alencar	Jeanne Almeida da Trindade	Mirela Duarte
Camila Sant' Anna	Joana da Cunha Fernandes	Miriam Victoria Fernandez Lins
Camilo Blanco Pampin	João Gomes de Abreu	Nara Nastari Villela Gardel Barbosa
Carla Rolo Antunes	João Gustavo Andrade Silva	Norma Regina Truppel Constantino
Carlos Alves Lopes	João Paulo Carvalho do Amaral	Nuria Freire Gonçalves
Carlos Bragança dos Santos	João Rafael Santos	Pascal de Moura Pereira
Carlos Gonçalves Terra	Joaquín Romano Velasco	Patrícia Freire
Carlos Vargas	Jorge Batista	Paulo Bianchi
Caroline Ganzert Afonso	José Cavaleiro Rodrigues	Pedro Fidalgo
Cassandra Helena Faes	José Fariña Tojo	Rafael Winter Ribeiro
Catarina de Almeida Pinheiro	José Ignacio Vila Vázquez	Renata C. Oliveira de Carvalho
Chilavert Topolski	José Joaquín Parra Bañón	Ricardo Bento
Cidália Ferreira Silva	José Manuel Vázquez Mosquera	Ricardo Pereira Rodrigues
Clara García Mayor	José Ramón Moreno Pérez	Ricardo Stedile Neto
Claucionei Lucimar Gengnagel	Josyanne Pinto Giesta	Rosana Sommaruga
Cláudia Ávila Gomes	Juliana Christiny Mello da Silva	Roseline Vanessa Santos Oliveira
Cláudia Gaspar	Karina Andrade Mattos	Rubens de Andrade
Cristian Rojas Cabezas	Karla Garcia Biernath	Rui Florentino
Daniela Pereira Alves Ribeiro	Laura Domínguez Correa	Samuel Roda Fernandes
Diana Amaral	Ligian Cristiano Gomes	Sandra Escobar
Dolores Gutiérrez Mora	Luciane Rodrigues de Bitencourt	Sebastiano Antonio Raimondo
Domingos Lopes	Lúcio Cunha	Taís Alvino da Silva
Duarte Natário	Luís Alexandre Castanho	Teresa Madeira da Silva
Eliane Maria Foletto	Luís Brandão Coelho	Tiago Santana Águas
Emilia Román	Luís Vieira	Tomás Reis
Emilio Pérez Chinarro	Luís Ribeiro	Vanessa Carla Sayão Cortez
Érica Lemos Gulinelli	Luz Fernández-Valderrama Aparicio	Veerle Van Eetvelde
Esdras Araujo Arraes	Madalena Pinto da Silva	Véronique Zamant
Esteban Poole Fuller	Mafalda Alves	Victoria Sánchez Giner
Ester Higuera	Manuel Fernández Díaz	Vladimir Bartalini
Eva Luque	Marcelle Dutra	Yasmin Lubachevski
Fernanda Maria Follmann	Margareth Afeche	

**A PAISAGEM COMO PROBLEMA:
CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR**

EDITA

Instituto de História Contemporânea da
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

LOCAL

Lisboa

DATA

Setembro de 2018

ISBN

978-989-98388-7-1

ÍNDICE DO VOLUME V

Miguel Ángel Lozano Jiménez Oxidación: Propuesta artística Personal a partir del Paisaje Cultural de la D.O.P Jumilla	6
Mirela Duarte Os álbuns litográficos e a paisagem do Recife do século XIX, Brasil	36
Nara Nastari Villela Gardel Barbosa, Vanessa Carla Sayão Cortez, Aline Defelippe Câmara, Juliana Christiny Mello da Silva, Ana Beatriz Jardim Alves e Miriam Victoria Fernandez Lins Estruturas localmente indesejáveis e seus impactos na forma urbana: Um estudo sobre a área Central de Niterói	56
Norma Regina Truppel Constantino, Fernanda Moço Foloni, Karla Garcia Biernath, Karina Andrade Mattos e Érica Lemos Gulinelli A inserção do complexo ferroviário na paisagem paulista brasileira: Relações e contradições	78
Nuria Freire González El paisaje de las lyendas. Un acercamiento al diseño del paisaje desde la perspectiva del patrimonio inmaterial en Galicia	101
Pedro Fidalgo Contributos para a determinação dos elementos visuais mais relevantes da paisagem litoral da foz do Tejo	122
Rafael Winter Ribeiro A política da paisagem em cidades brasileiras: instituições, mobilizações e representações a partir do Rio de Janeiro e Recife	155
Ricardo Stedile Neto e Meri Lourdes Bezzi Paisagem cultural: a via Gênova como materialização da cultura italiana no município de Serafina Corrêa/RS/Brasil	171
Rosana Sommaruga Puesta en valor del Parque Santa Teresa como paisaje cultural: Proyecto y Ordenamiento del Paisaje en los lineamientos generales de su Plan Director	190
Roseline Vanessa Santos Oliveira Infodesign, patrimônio e sustentabilidade dos estudos de Paisagem	214
Rui Florentino Política Nacional de Arquitectura e Paisagem	233

Samuel Roda Fernandes e Patrícia Freire Atmosferas efémeras noturnas de Sintra – da Estefânia à Regaleira	236
Sebastiano Antonio Raimondo A cidade grega de Selinunte. Uma etapa do “grand tour” oitocentista através do diálogo entre desenhos de época e o olhar da fotografia contemporânea	271
Taís Alvino da Silva Vegetação Urbana e Afeto: uma abordagem de projeto paisagístico	296
Teresa Madeira da Silva Arquitetura, Filosofia e Paisagem	319
Tiago Santana Águas e Carla Rolo Antunes Corredores fluviais de montanha. Recurso de água: Gestão e património cultural	333
Tomás Reis O desenho de Duarte de Armas como registo da paisagem	350
Véronique Zamant Os usos da paisagem, entre herança e desenvolvimento	355
Victoria Sánchez Giner y Manuel Fernández Díaz El Paisaje como recurso en la educación para la sostenibilidad. Ejemplos de iniciativas docentes en la Universidad de Murcia	377
Vladimir Bartalini Criopaisagens. Velar pelo que não se vê e mal se escuta	396
Notas curriculares	411

**A CIDADE GREGA DE SELINUNTE. UMA ETAPA DO
“GRAN TOUR” OITOCENTISTA ATRAVEZ DO DIALOGO ENTRE
DESENHOS DA ÉPOCA E O OLHAR DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.**

Sebastiano Antonio Raimondo

Resumo: Este trabalho surge de um projeto fotográfico desenvolvido em 2011 e 2015 no território Castelvetro - Selinunte na Sicília. Selinunte está localizada no lado ocidental da ilha do Mediterrâneo e foi fundada em 628 aC, para acolher colonos gregos vindos da cidade de Megara, hoje conhecida como Augusta, e situada no lado oriental oposto. A cidade foi abandonada em 250 AC, com a transferência da totalidade da população, para a vizinha cidade de Lilibeo, hoje Marsala. Selinunte foi destruído e totalmente esquecido ao longo dos séculos, até ser descoberto em 1551 pelo frade dominicano Tommaso Fazello.

Os visitantes que hoje em dia querem se aproximar das ruínas de Selinunte, que foram descobertos ao longo do tempo, não verão a cidade abandonada ou destruída pela vontade dos homens, ou devido a algum cataclismo, mas algo que foi antecipado pelas representações, já que descoberta. As primeiras representações foram produzidas entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Viajantes da França e da Inglaterra, e outros de Nápoles, capital da Regno delle due Sicilie, contribuíram para ilustrar todas as hipóteses de reconstrução histórica desta cidade, bem como de várias outras que pertencem ao chamado “gran tour”, que Selinunte foi um dos últimos estágios.

Entre as antigas representações e as recentes descobertas, apareceram as câmeras fotográficas; essa nova maneira de fixar imagens realistas, ou de ver figuras que têm uma relação peculiar com a realidade, contribuiu para a construção dessa paisagem grega. De fato, a representação visual é um guia para entender o lugar, como ele é representado e, ao mesmo tempo, uma ferramenta para construir e entender as descobertas que surgirão. Um exemplo disso é, hoje em dia, a busca pelo porto e pelo teatro que foi e ainda é, sendo conduzido através dos desenhos apresentados em uma publicação do início do século XX.

Desenhos antes da divulgação da criação do daguerreótipo de 1839, foram escolhidos como estudos de caso, reproduzidos e estudados de forma adequada e fiel, juntamente com o estudo das publicações a que pertencem. Realizou-se uma pesquisa na área arqueológica, para compreender sua posição na paisagem atual das vistas selecionadas, bem como, uma pesquisa na coleção do Museu Arqueológico de Palermo, que permitiu a individualização das peças escultóricas aqui representadas.

O resultado foi um discurso feito por desenhos e imagens: dípticos (como visto na Fig. 1) que mostram desde a primeira construção da paisagem, até a compreensão do fotógrafo contemporâneo. O diálogo entre as duas formas de representação permitiu a compreensão da natureza “indicial” das duas formas expressivas, particularmente na representação da escultura de um “mito grego fotográfico”: a decapitação da Medusa por Perseu (Fig. 2) . Essa natureza não consiste na coincidência de que os dois autores estavam na frente da mesma escultura, mas de terem repetido, de maneira involuntária, o sentido do mito grego.

Palavras chave: Selinunte; Desenho; Fotografia; Gran Tour; Medusa.

**THE GREEK CITY OF SELINUNTE. A NINETEENTH CENTURY
“GRAN TOUR” STAGE THROUGH THE DIALOGUE BETWEEN
DRAWINGS OF THAT TIME AND THE LOOK OF CONTEMPORARY
PHOTOGRAPHY**

Sebastiano Antonio Raimondo

Abstract: This paper arises from a photographic project developed in 2011 and 2015 in the Castelvetro territory - Selinunte in Sicily. Selinunte is located in the western side of the Mediterranean island and was founded in 628 BC, to host Greek settlers coming from the city of Megara, nowadays known as Augusta, and situated in the opposite oriental side. The city was abandoned in 250 AC, with the transfer of the totality of the population, to the neighbor city of Lilibeo, today Marsala. Selinunte was destroyed and totally forgotten throughout centuries, until it was discovered in 1551, by the Dominican friar Tommaso Fazello.

The visitors that nowadays want to approach the ruins of Selinunte, that have been discovered over time, won't see the city abandoned or destroyed by the will of men, or due to some cataclysm, but something that was anticipated by representations, since its discovery. The first representations were produced between the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. Travelers from France and England, and others from Naples, capital of *Regno delle due Sicilie*, contributed to illustrate all the hypothesis of historical rebuilding of this city, as well as, of several others that belong to the named “gran tour”, that Selinunte was one of the last stages.

Between the old representations and the recent discoveries, the photographic cameras appeared; this new way of fixing realistic images, or of seeing figures that have a peculiar relation with reality, contributed to the construction of this Greek landscape. In fact, the visual representation is a guide to understand the place, as it is represented, and, at the same time, a tool to build and understand the discoveries that will emerge. An example of it is, nowadays, the search for the port and the theater that was and still is, being conducted through the drawings presented in a publishing of the early twentieth century.

Drawings prior to the disclosure of the creation of the 1839 daguerreotype, were chosen as case studies, properly and faithfully reproduced and studied, together with the study of the publications they belong to. A research in the archeological area was made, to understand its position in the current landscape of the selected views, as well as, a research in the collection of the Archeological Museum of Palermo, that allowed the individualization of the sculptural pieces that are represented here.

The result was a discourse made by drawings and pictures: diptychs (as seen in Fig. 1) that show from the first construction of the landscape, until the understanding of the contemporary photographer. The dialogue between both ways of representation, allowed the understanding of the “indicial” nature of the two expressive ways, particularly in the representation of the sculpture of a “photographic Greek myth”: the decapitation of the Medusa by Perseu (Fig. 2). This nature doesn’t consist in the coincidence that the two authors were in front of the same sculpture, but of having repeated, in an involuntary way, the sense of the Greek myth.

Keywords: Selinunte; Drawing; photograph; Gran Tour; Medusa.

A CIDADE GREGA DE SELINUNTE. UMA ETAPA DO
“GRAN TOUR” OITOCENTISTA ATRAVEZ DO DIALOGO ENTRE
DESENHOS DA ÉPOCA E O OLHAR DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.

Sebastiano Antonio Raimondo

Este texto nasce de um trabalho fotográfico desenvolvido pela Associação Cultural *Officina Tour Project* e desenrola-se em duas ocasiões diferentes entre 2011 e 2016 na área de Castelvetro – Selinunte na região Sicília. Selinunte é uma cidade grega fundada na parte ocidental da Sicília, por volta de 628 a.C. por colonos provenientes da cidade de Megara Hyblaea, atual Augusta. A cidade foi abandonada e destruída, possivelmente devido a catástrofes naturais, em 250 a.C. com a transferência de toda a população para a cidade vizinha de Lilibeo, atual Marsala. Totalmente esquecida durante séculos, Selinunte foi redescoberta em 1551 pelo monge dominicano Tommaso Fazello.

A primeira coisa que vem à mente ao visitar a vasta e maravilhosa área arqueológica de Selinunte é a incapacidade de encontrar uma chave de leitura imediata que dê significado às suas ruínas, que parecem ser o resultado de uma explosão ou desastre natural. Este lugar dá a sensação, quando visitado a intervalos distanciados no tempo, de estar em contínua mutação, como se fosse vivo e não congelado numa imagem fruto dos restauros de conservação ou de reconstrução por anastilose. Pequenos campos de trabalho arqueológico sempre presentes, a alternância da vegetação espontânea nas rochas e partes que foram limpas, são manifestações desse diálogo entre as insuficientes tentativas de conservação e a inexorável preponderância da natureza.

Estas simples observações, realizadas após um período não demasiadamente distante, entre a primeira e a segunda visita, levou-me a refletir sobre o fato de que a experiência dos lugares é influenciada pela maneira como olhamos. Não só pela própria mudança do olhar como também pelo estudo que necessitamos operar para conhecer esse lugar. Hoje em dia é difícil fazer qualquer tipo de experiência sem ser influenciado por imagens pré-existentes; entre estas, as imagens fotográficas

são as mais sugestivas, porque diretamente ligadas ao ponto de vista irrepetível do autor. Mas ao mesmo tempo, a fotografia, também permite entrar em contato direto com uma "realidade" ocorrida. Quaisquer que sejam os instrumentos usados para a produzir, a fotografia é sempre o mais direto sucedâneo da experiência estética do visitante de um lugar e contribui continuamente para a construção da imagem desse lugar.

A última parte deste projeto iniciou em dezembro de 2015 e concluiu-se com a montagem de uma exposição em novembro de 2016. A primeira etapa foi o estudo e reprodução de vários desenhos datados entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, realizados por viajantes e desenhadores do *Gran Tour*, e dos textos que acompanharam as respectivas publicações. Todos estes desenhos, à exceção de dois e de um mapa da área arqueológica, têm datas anteriores à divulgação do Daguerrotipo fotográfico (Paris 1839). A segunda etapa foi o estudo preparatório da montagem de uma sequência fotográfica, precedido por várias visitas ao museu arqueológico Antonio Salinas em Palermo, nessa altura encerrado ao público para restauro e montagem, bem como ao parque arqueológico de Selinunte. Comecei assim a identificar e compreender, sem uma ideia inicial muito definida, qual a correspondência e possível diálogo entre os objetos retratados nesses desenhos e o estado atual da paisagem de Selinunte.

A sequência de desenhos e fotografias será acompanhada inicialmente pelas relativas observações, só depois será apresentado o discurso gerado pelo trabalho em si, organizado da seguinte maneira: o *genius loci* na paisagem grega; o exemplo específico da métopa de Perseu e Medusa em Selinunte; o ato fotográfico no conto mitológico e na representação do mapa; a continuidade do mito na construção contemporânea da paisagem através de imagens fotográficas.

Desenhos e Fotografias



Fig. 1: Vue d'un Temple de Selinunte au bord de la Mer, desenho de Thales Fielding d'après Louis Nicolas Philippe Auguste, Conte di Forbin, aquatinta de Sigismond Himely, in J. F. D'Ostervald, *Voyage pittoresque en Sicile dédié à son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry*, 2 voll., I, Paris, Imprimerie de P. Didot, 1822. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 01] A tábua V.N. 76 intitulado "Vue d'un Temple de Selinunte au bord de la Mer" de 1822/24 mostra uma paisagem que não foi encontrada hoje. A legenda, muito genérica, sugere apenas a proximidade da ruína ao mar. A descrição bastante detalhada, contida no livro em que o desenho foi publicado, permitiu colocar a vista sobre a acrópole a uma distância certa da colina ocidental, sede da área sagrada de Malaphoros e perto da torre chamada "dei Pulici" (cuja conformação atual está presente em fotografia). A partir de alguns detalhes do desenho, podemos identificar o "monte de detritos" como sendo restos do templo A, enquanto outras imagens históricas do mesmo lugar não permitiram identificar o promontório que encerra o desenho ao fundo à direita, provavelmente uma interpretação do desenhador Fielding criada a partir de um esboço feito pelo Conde De Forbin. Respeitei o auge do horizonte, procurando, com um ângulo de visão bastante grande, dispor alguns elementos que reevocassem as possíveis correspondências presentes no desenho.

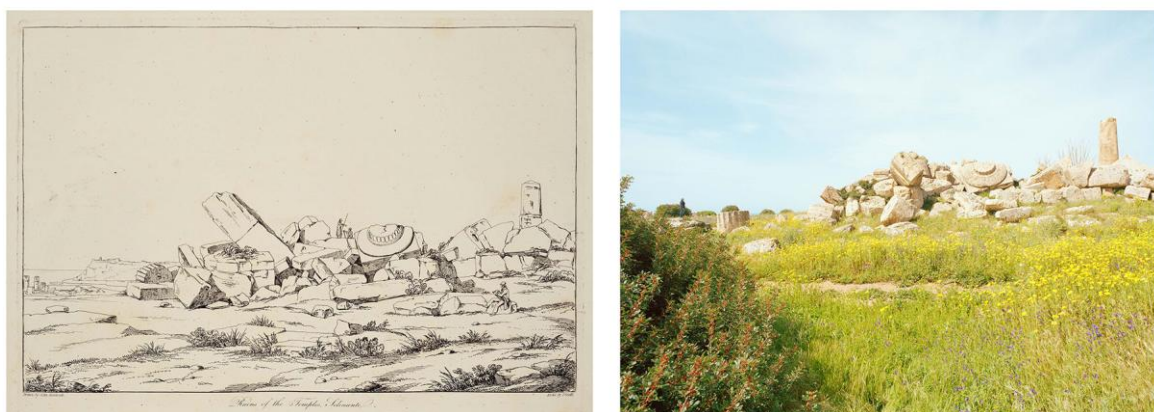


Fig. 2: Ruins of the Temples, Selinunte, desenho de John Goldicut, água-forte de Bartolomeo Pinelli, in J. Goldicut, *Antiquities of Sicily, drawn by John Goldicut, architect, member of the Academy of Saint Luke*, London, G. Murray, 1819, Plate IX. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 02] Este é um dos desenhos reproduzidos que provavelmente foi realizado com um particular cuidado no uso perspectiva. A tábua IX, intitulada "*Ruins of the Temple, Selinunte*" de 1818, tem uma perspectiva e proporções relativas entre os objetos, incluindo a escala dos homens retratados, que sugere o uso de uma câmara escura como auxiliar do desenho. Surpreendente foi a correspondência com o estado atual, mesmo que o corte do quadro, a composição e o ponto de vista do autor nos permitam pensar num plano de chão seguramente mais elevado que o atual. Neste caso, foi minha opção deixar a linha do horizonte central, em contraposição à do desenho: descentralizada, bem como uma distância focal mais curta (correspondente a um ângulo mais amplo); a construção em perspectiva é muito similar, mesmo que os dois elementos verticais à esquerda do desenho, descritos como partes do templo E, não tenham correspondência com outros elementos deslocados

ou não presentes. O autor da gravura, John Goldicutt opta por inserir, em detrimento da posição que a perspectiva atribui a cada objeto na pintura, elementos dos restos e segmentos da paisagem circundante para melhor identificar a vista, sem sentir a necessidade de uma didascália ou legenda específica.

Esses dois primeiros exemplos da relação entre desenho e fotografia permitem-nos sugerir o caráter genérico da imagem, no desenho e também na fotografia: em nenhum dos casos, a relação direta com o objeto fotografado é evidente, o desenho e a fotografia não nos representam objetos específicos e talvez nunca possamos ter a possibilidade de verificar a sua correspondência. Mesmo no caso da hipotética "imagem espelhada" produzida pela fotografia, corresponde já a um ponto de vista, num espaço e num tempo, já passado e por isso irrepetível. Sem o mútuo auxílio entre estes dois meios, sem as palavras das legendas ou outro texto contido na publicação, é necessário o conhecimento do lugar por parte do observador. Neste caso, cada fotografia é antecipada por um desenho através do qual se tenta percorrer a experiência comum possível; isto naturalmente não significa ter a mesma experiência do lugar (algo que seria impossível), mas sim interceptar num determinado ponto o caminho – tentar repetir aquela perspectiva colocando as duas experiências numa linha de conhecimento comum. A fotografia, ou o desenho feito com uma câmara escura, tem a capacidade de apresentar algo que indubitavelmente esteve presente na frente do autor: a impressão, depois fixada, do objeto na película ou o calco desenhado dessa impressão no vidro da câmara escura. Essa impressão torna-se depois outra realidade isolada e independente do objeto real.

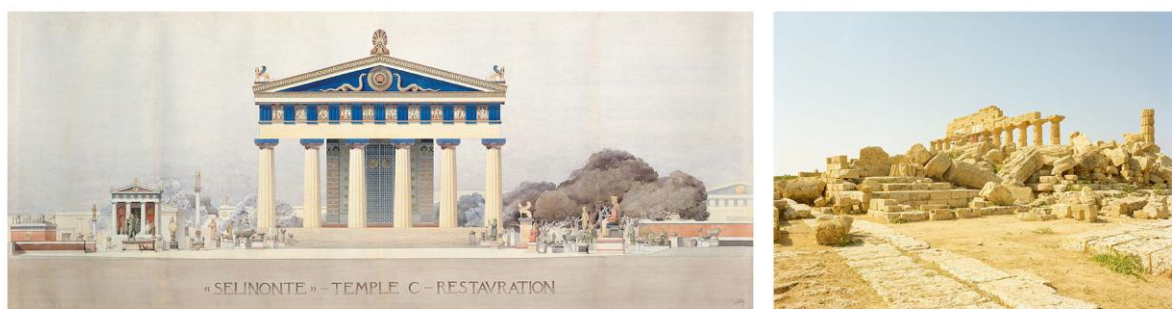


Fig. 3: «Sélinonte» – Temple C – Restauration, aguarela policroma de Jean Hulot em *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, curadoria de A. Fresina, G. Bonanno, Palermo, CRICD, 2013, Tavola X. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2011.



Fig. 4: «Sélinonte» - Temple C – Couronnement en terre Cuite, aguarella policroma de Jean Hulot em *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, curadoria de A. Fresina, G. Bonanno, Palermo, CRICD, 2013, Tavola XIX. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2015.

[Fig. 03 e 04]. Uma publicação muito importante para a história de Selinunte é a dos arquitetos franceses Jean Hulot e Gustave Fougères “Sélinonte. Colonie dorienne en Sicilie. La Ville, l’Acropole et les Temples”, respectivamente autores de desenhos e textos, foi o primeiro trabalho importante publicado em Paris em 1910¹⁴². O valor desta publicação, recentemente reeditada em italiano e acompanhada pelos originais a cores adquiridos pelo CRICD de Palermo, consiste no uso do desenho para reconstruir uma realidade que provavelmente, ou pelo menos em alguns dos seus aspetos, nunca existiu. O livro mostra uma reconstrução idealizada de toda a área arqueológica, constituída por algumas centenas de hectares, então parcialmente desconhecida, apoiada porém num profundo conhecimento dos estudos que nessa época existiam sobre arquitetura grega. O espírito, com o qual os dois autores conseguiram completar e compreender o que a seus olhos parecia fragmentado, guiaram e inspiraram as sequências de desenhos / fotografias mostradas neste trabalho. Tentei a meu modo reconstituir com os meus instrumentos uma "paisagem impossível"¹⁴³. O significado dessa expressão, usada pelo fotógrafo Luigi Ghirri, pareceu-me a melhor síntese para explicar os objectivos desse projeto. Afinal, observar, diz Ghirri, através de uma câmara fotográfica, é como habitar nos lugares: uma harmonia estranha e inexplicável com um mundo que existia e continuará a existir mesmo após o nosso olhar. "Impossível" porque constrói um discurso interpretativo a partir de

¹⁴² J. HULOT , G. FOUGÈRES, *Sélinonte - Colonie Dorienne en Sicilie – La Ville, l’Acropole et les Temples* (Paris: Massin Editeur, 1910). Versão digitalizada pela biblioteca universitária de Heidelberg.

¹⁴³ Cfr. “Il paesaggio impossibile” in *Luigi Ghirri, Niente di Antico sotto il sole, scritti e immagini per un’autobiografia*, Curadoria de P. COSTANTINI, G. CHIARAMONTE (Torino: SEI, 1997) 153.

vestígios que, mesmo que existam, devem ser continuamente verificados, como poderia ser a reconstrução feita por Hulot e Fougères¹⁴⁴. "Paisagem" porque o fotógrafo no enquadramento faz um gesto semelhante ao de abrir uma janela de casa, de modo familiar e inconsciente, não é outro para lá da paisagem, a casa a partir da qual a janela se abre está na paisagem e esse dispositivo é indispensável à sua própria percepção. Irei explicar mais a frente a relação entre fotografia e paisagem, neste momento é suficiente antecipar que o espaço delimitado pelo enquadramento, ou janela, é resultado dessa articulação entre espaço representado e espaço de representação, um espaço fotográfico propriamente dito, por razões ligadas unicamente ao próprio gesto de fotografar e à sua natureza de índice¹⁴⁵.



Fig. 5: Plan du plus grand des Temples de Selinunte, où on a représenté ce qui reste encore sur pied des colonnes de ce Temple et à côté les détails géométraux de cet edifice Fig. 2.3. et 4, água-tinta, desenho de Jean-Pierre Louis Houel, in J. P. L. Houel, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages. Par Jean Houel, peintre du Roi*, 4 voll., I, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1782, Tavola XXI. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 05] O seguinte políptico retrata o templo G, o maior de Selinunte. Houel, autor do desenho, idealmente reconstrói a planta com base nos conhecimentos dessa época e no que era evidente *in loco*. O texto que acompanha o desenho e as legendas não referem, hoje sabemos, que o templo nunca foi concluído, apesar disso, o desenho parece representar um local de construção abandonado. No desenho são evidentes ervas que cresceram nas arquitraves e a patina que o tempo deposita naturalmente no artefacto, devolvendo lentamente a pedra, manipulada pelo homem, à natureza da qual provém. A diferença entre os desenhos de Houel e o mais recente Hulot (Figs 3 e 4) está evidentemente condicionada pela possibilidade de usar a fotografia deste último: o projeto de Houel resume o estado de facto das coisas e as hipóteses fragmentárias de reconstrução, as de Hulot podem-se dedicar exclusivamente à reconstrução, remetendo o estado de facto para a fotografia. As fotografias mostram que na planta de Houel não é possível ver: a parede de entrada para a cela

¹⁴⁴ Os fragmentos fotografados no Museu Salinas, ainda que claramente semelhantes aqueles reproduzidos na segunda aguarela de Hulot, provavelmente não pertenciam ao templo C, estudos sobre as proporções e outros indícios levaram os arqueólogos a atribuir esses restos a outros templos, como será possível notar na nova exposição permanente do Museu Salinas de Palermo.

¹⁴⁵ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, (Urbino: Quattro Venti, 1996) 190.

(primeira fotografia) e a entrada do *adyton* a partir de dentro da cela entre as últimas colunas (segunda fotografia), onde provavelmente estaria colocada uma estátua.

A curiosa semelhança do desenho de Houel com a reconstrução por anastilose do templo adjacente leva-nos às imagens sucessivas da sequência. Fougères, após a descrição do templo G, introduz assim o templo E:

"À imensidão presunçosa desse colosso incompleto e compósito opunha-se a elegância discreta do templo E, uma obra-prima realizada com arte racional, certa do seu sucesso. Esse contraste esta patente também no aspeto das duas ruínas: de um lado, uma desordem convulsiva; do outro, uma extensão harmoniosa. De qualquer lado que nos aproximemos do templo de Hera, descobriremos um aspecto interessante e pitoresco. A norte, há uma bela fila de colunas brancas, alongadas na terra macia num alinhamento mais sereno do que o da colunata deitada do templo G. Na frente oriental, grandes corpos de colunas esticadas nos pavimentos enquadram com os seus sulcos um horizonte longínquo de doces colinas. Para o oeste, uma enorme onda de pedras parece quebrar contra o ingresso do opistódomo que resiste bem. Para o sul, dois ou três fustes solitários e troncos pelo meio dos tambores disjuntos espalhados no chão, de onde se destacam os seus contornos puros e seus matizes queimados na tela azul do mar."¹⁴⁶



Fig. 6: Vue générale des Ruines Colossales et des débris des Temples de Selinunte en Sicile, desenho de Jean-Louis Desprèz, água-forte de D'Embrun, em J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile, quatrième volume, contenant la description de la Sicile*, Paris, Imprimerie de Clousier, 1785, Tavola V n.76. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 06] A água-forte, publicada em 1785, mostra uma vista da colina oriental. Desprèz o desenhador, dado o ponto de vista muito alto, deveria estar posicionado nos restos de um templo, ou provavelmente numa pequena elevação ainda em parte por escavar. Em primeiro plano, vemos à esquerda os restos da porta do *adyton*, depois colunas distendidas transversalmente em relação ao plano de representação e orientadas no lado da vista, onde são evidentes os capiteis invertidos no

¹⁴⁶ *Selinunte – insieme a Hulot e Fougères*. Curadoria A. FRESINA e G. L. BONANNO (Palermo: CRICD, 2013) 258-259.

chão. Em segundo e terceiro plano dois outros templos: no horizonte à esquerda uma casa que provavelmente retrata a atual quinta da família Florio e à direita os montes Sicani, uma série de relevos cujos habitantes do lugar chamam "gigante adormecido". Identificados os elementos para orientar a vista, de sul para norte, só podemos confirmar a pertença dos restos em primeiro plano ao templo E, tal como deve ter aparecido aos primeiros visitantes da área arqueológica. Hoje, podemos ver o templo parcialmente reconstruído, como mostra o díptico que acompanha o desenho. Nas duas fotografias, é evidente o desaparecimento da porta do *adyton* e a impossibilidade de reproduzir a perspectiva do desenho. Por meio de algumas medições entre as proporções de objetos nos vários planos e os elementos no horizonte, parece tecnicamente impossível que a perspectiva possa ter sido objectivamente construída. O díptico fotográfico foi elaborado tentando mostrar a posição atual dos elementos presentes no desenho, as portadas deveriam estar à esquerda na primeira imagem, a coluna quebrada é a última da imagem à direita. As fotos mostram pontos de vista diferentes, mas a película, na medida do possível, moveu-se no mesmo plano e foram tiradas uma a seguir á outra. Os dois pontos foram escolhidos, depois de ter estudado adequadamente a descentralização e o ângulo de campo, para enquadrar os outros dois templos em segundo plano e comparar a vista fotográfica com a do desenho.



Fig. 7: Pianta del tempio E fuori l'Acropoli – *Plan du Temple E hors l'Acropolis*, desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XIII. Restaurazione del pronao del tempio E fuori l'Acropoli – *Restauration du pronaos du temple E hors l'Acropolis*, desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XV. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 07] Os dois desenhos seguintes são: uma reconstrução do plano do templo que destaca, com um traço mais escuro, o que foi encontrado na sua posição original e uma secção transversal do pronau virada para a cela com as métopas na posição atribuída pelo mestre de gravura Francesco Saverio Cavallari e Domenico Lo Faso Pietrasanta (uma ordem diferente é mostrada hoje na exposição do museu Salinas). As duas fotografias retratam o opistódomo e uma vista do periptério a

sul na direção da parede da cela. O primeiro deveria conter os objetos destinados aos ritos religiosos, bem trancado com portão de metal, acessível apenas aos sacerdotes; o seu interior, tal como a cela, não é espacialmente projetado para ser habitado diz-nos o historiador Bruno Zevi¹⁴⁷ e, como a escultura clássica, determina e caracteriza o lugar mas não é espaço público. O opistódomo simétrico ao pronau era concebido seguindo os cânones, aqui aperfeiçoados, do estilo dórico para concretizar os conceitos de analogia ou proporção e simetria. A plasticidade escultural significava, ou restituía, ao indivíduo o que era importante no seu relacionamento com a sociedade: o ritual no espaço público de facto está ligado ao ritmo das colunas no periptério e no pronau, as relações espaciais entre a paisagem e essas grandes esculturas tinham o intento de acolher o encontro e o intercâmbio social. As métopas externas do templo eram lisas, já as internas da frente do opistódomo e do pronau apresentam representações de contos mitológicos, como o encontro entre Zeus e Hera ao qual é dedicado o templo.

Este exemplo evidencia as peculiaridades do desenho de representação arquitectónica e da representação fotográfica, se queremos considerar a fotografia também nesse âmbito¹⁴⁸, isto é: capaz em conjunto com o desenho de estruturar um discurso mais amplo sobre a arquitetura. Estes dois tipos de representação são instrumentos do olhar capazes de desvendar e revelar. Hoje em dia nós visitamos estas arquiteturas à procura da maneira como outrora foram habitadas mas necessitamos por isso de instrumentos para olhar, ou simplesmente saber ver. Fotografia e desenho não substituem a complexidade da experiência direta, nem mesmo o seu estudo e análise que nos é proporcionado¹⁴⁹, mas são importantes porquanto guardam/conservam e nos oferecem um segredo de forma não visível. Nos desenhos podemos ler a simetria e as proporções dum exemplo completo de arquitetura dórica; ao passo que as fotografias são manifestações do olhar do fotógrafo, o seu ponto de vista único e irrepetível, a sua presença que procura dar sentido e medida ainda que fragmentaria. Optei por não mostrar vistas panorâmicas de modo a propiciar uma oportunidade para o observador de construir o próprio mapa de conhecimento apenas através do desenho e da fotografia.

¹⁴⁷ Cfr. "La scala umana dei greci" in B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura* (Torino: Einaudi, 1949) 56-59.

¹⁴⁸ Na explicação de que Purini dá ao termo representação, é possível posicionar a escrita numa fase anterior à construção do real, a ser depois eventualmente descodificada, mas quando descreve a representação como real e substituta da própria realidade, abre as portas do termo representação para outras linguagens como fotografia. Cfr. F. PURINI, *Comporre l'architettura* (Bari: Laterza, 2000) 94-97 e 99-106.

¹⁴⁹ O jovem de 27 anos Samuel Hangell, um dos dois arquitetos ingleses que descobriram as métopas de Selinunte agora preservadas no museu Salinas, morreu de malária no sítio arqueológico após ter decidido ficar mais alguns dias para continuar os seus estudos, conforme relatado por Clemente Marconi na reconstrução dos fatos relacionados com o achado arqueológico. Cfr. C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte* in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» XVIII (Roma: Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, 1995) 24.

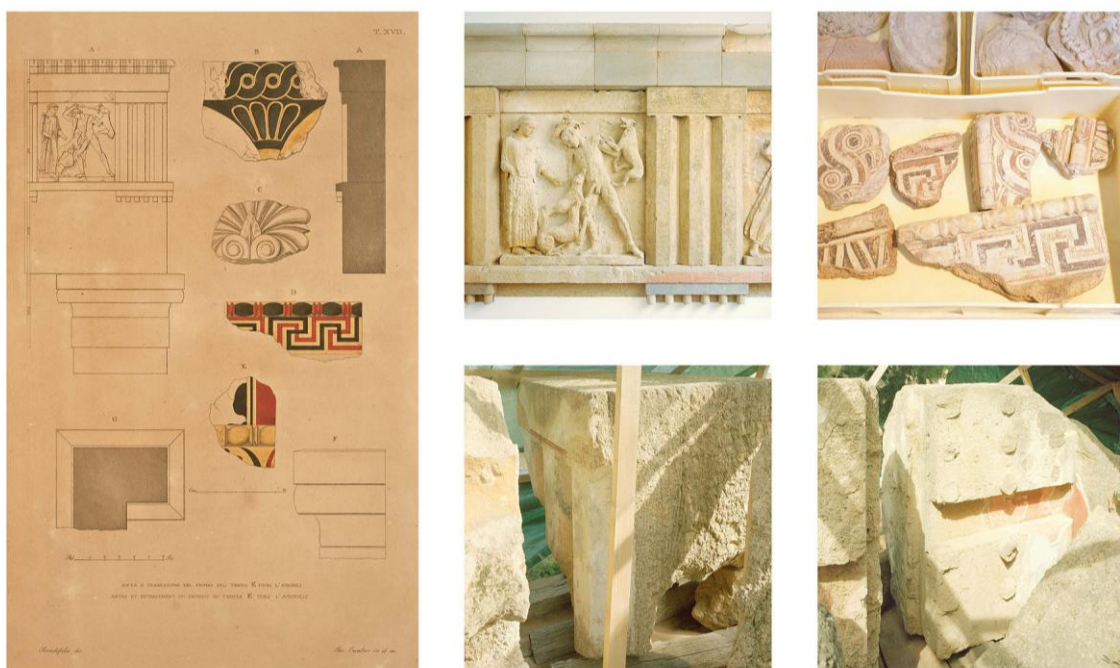


Fig. 8: Ante e trabeazione del pronaos del templo E fuori l'Acropoli - *Antes et entablement du pronaos du temple E hors l'Acropolis*, desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XVII. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2015-2016.

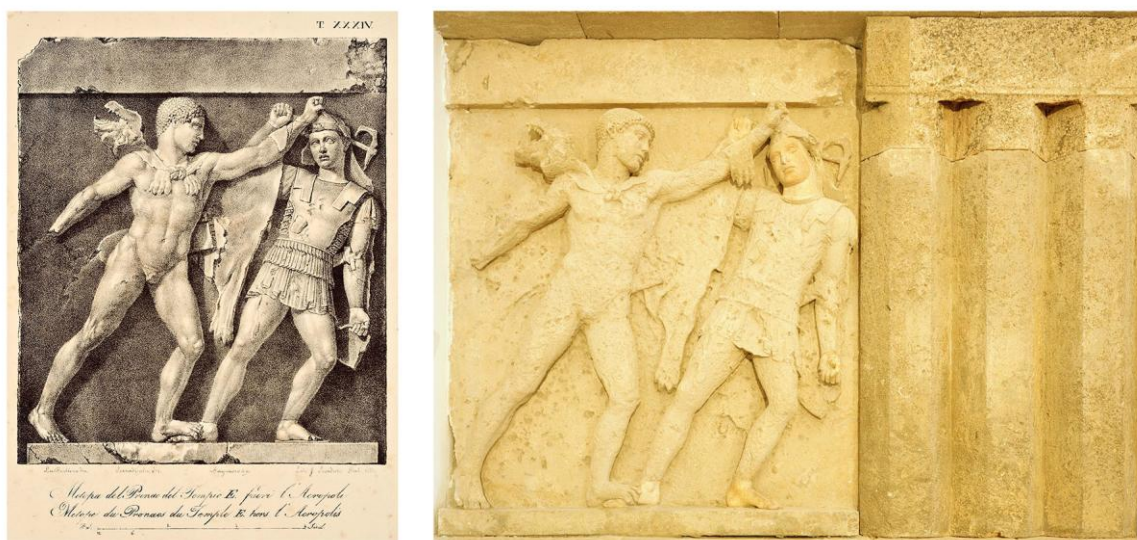


Fig. 9: Metopa del Pronaos del Templo E fuori l'Acropoli - *Metope du Pronaos du Temple E hors l'Acropolis*, litografia de Carlo La Barbera, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XXXIV. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2015.

As duas seguintes sequências também são dedicadas a este templo, cujas referências são uma tábua com o título “ante e trabeazione del templo E” e o desenho da métopa com a luta entre Hércules e Amazona [Fig.s 08 e 09]. O políptico fotográfico que os acompanha inclui duas imagens fotográficas

(colocadas no registo superior) realizadas no museu de Salinas e duas perto da quinta Florio (encontrada em fig. 06) com elementos do templo policromo, infelizmente expostas às condições atmosféricas. As imagens fotográficas, em alguns casos, assumem valor comparativo e documental, mas também refletem as proporções do templo, cujas relações dimensionais influenciaram a escolha do formato e dos instrumentos fotográficos necessários à sua observação. No caso do desenho com uma só métopa [fig. 09] é evidente que a escolha do formato da imagem que o acompanha permite colocar em relação métopa e tríglifo no mesmo quadro, sublinhando a ligação entre o significado simbólico (*venustas*) e a função (*utilitas*) que une os dois elementos¹⁵⁰.

A paisagem para os gregos no mito de Perseo e Medusa.



Fig. 10: Metopa del Tempio C nell'Acropoli – *Metope du Temple C dans Acropolis*, litografia de Carlo La Barbera, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XXVI. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2015.

A ultima dupla litografia/fotografia apresenta uma métopa do templo C [Fig. 10] cujo relevo retrata Atenas, Perseo, Medusa e o cavalo Pégaso, o seu significado mitológico enfatiza a relação dos gregos com o lugar e ao mesmo tempo destaca o significado "fotográfico". Os gregos não tinham nenhuma palavra que pudesse traduzir exatamente o termo paisagem que usamos hoje, nem mesmo em latim encontramos um vocábulo adequado. A palavra "paisagem" vem do *paysage* francês e o seu significado é profundamente diferente do Inglês *landscape*. Sem dúvida, o significado que atribuímos ao termo remonta aos gregos, ou melhor, à literatura grega, porque foram eles os primeiros a transfigurar e idealizar a natureza com significados e símbolos, enquanto que os rastros do homem na natureza, também eles simbólicos, são muito mais remotos.

¹⁵⁰ Cfr. "lezione sesta – La geometria dell'architettura", scheda técnica di A. PETRUCCIOLI e E. MORTOLA, in L. QUARONI, *Progettare un edificio – otto lezioni di architettura*, curadoria G. E. QUARONI (Roma: Kappa, 2001) 140-180.

A este respeito, parece oportuno esboçar o modo como podemos remontar ao significado de paisagem para os gregos e, para esse fim, servir-me-ei do conceito de *Genius Loci* de Christian Norberg-Schulz¹⁵¹. O lugar é um espaço dotado de um caractere distintivo, isto é: tudo o que é criado e dotado de significados e sentidos para que o homem possa habitar esse espaço, originalmente indeterminado e desconhecido. "... O homem não está no espaço como um corpo. O homem está no espaço, no sentido de que ele dispõe do espaço ...¹⁵²", o habitar do homem é sempre uma contínua mutação das relações com o ambiente ao seu redor, uma mediação contínua entre: espaço à sua disposição, lugar ao qual foi atribuído um sentido e a própria maneira de nele se permanecer¹⁵³. Todo o rasto do homem, que tenha precedido um princípio de ordem e sentido do espaço ao seu redor, é dar lugar a um lugar. É este é o princípio do *genius loci* de que Norberg-Schulz fala: o espírito do lugar. Esse rasto, enquanto forma de escrita na terra, precedeu quase meio milhão de anos o gesto de plantar uma semente, remonta ao gesto de cavar o perímetro do túmulo: o fotógrafo Giovanni Chiaramonte no seu texto "natureza da imagem", diz que "os termos *país* e *paisagem* derivam da raiz indo-européia *pak*, que tem o duplo significado de enterrar e plantar ... no olhar transcendente do homem, através da matéria viva da natureza, a consciência cria, projeta e plasma no exterior uma imagem nova e viva do mundo ..."¹⁵⁴. O espírito do lugar é o "oposto" com o qual o homem deve chegar a um acordo para conquistar a possibilidade de habitar o espaço, o reflexo de si mesmo no lugar¹⁵⁵. Esse traço que é delimitante como um quadro, é o início e origem da presença do homem e do seu habitar num espaço. Também a paisagem é delimitada pela terra, pelo horizonte e pelo céu, como qualquer lugar designado por substantivos de coisas reais: porta, chão, parede, teto, janela. Essas coisas reais explicam o ambiente, manifestam o caráter dos lugares e nunca se desligam da presença do homem que lhes atribui sentido. O objetivo de simbolizar, portanto, é libertar o significado da situação imediata e contingente, para a transformar em objeto cultural; através deste processo, o homem reúne os significados da própria experiência num *imago mundi*, um microcosmo capaz de concretizar o seu mundo.

Ainda que o *genius loci* seja um termo romano, esta remotamente ligado ao *daimon* grego: força divina que acompanha os antigos como um guardião para que o destino se cumpra. Chegar a um acordo com o *genius (daimon)* do lugar em que deveria realizar-se a sua existência, permitia a

¹⁵¹ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, (Milano: Electa, 1979).

¹⁵² E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, *Lo stare degli uomini – sul senso dell'abitare e sul suo dramma* (Milano: Marietti, 2012) 30-31.

¹⁵³ Norberg-Schulz escreve, no prefácio do seu livro, que deve o seu interesse ao conceito de habitar aos iluminadores ensaios de Heidegger, em particular *Saggi e discorsi* curadoria de Gianni Vattimo (Milano: Mursia, 1954).

¹⁵⁴ G. CHIARAMONTE, *Nascosto in Prospettiva* (Milano: Itaca Ulteya, 2007) 10-11.

¹⁵⁵ Norberg-Schulz fez-nos notar, citando Heidegger, como *gegen* (oposto, contra, em frente), seja símil a *gegen* (ambiente, localidade) Op. cit. 11.

sobrevivência ou seja, um bom relacionamento com o ambiente em sentido físico e psíquico¹⁵⁶. Estabelecer-se num ambiente é simbolizar o significado do lugar; os poderes do *daimon* conquistam-se de fato dedicando-os a uma habitação que assim se vincula a um lugar, sujeito à influência do homem, do mesmo modo que a paisagem é a domesticação das forças naturais. A polis grega baseava-se na transposição criativa de significados, as suas estruturas artificiais tornaram possível destacar as qualidades do ambiente circunstante, eram de facto um lugar complexo que mudava consoante o variar das relações com o ambiente nas suas várias escalas. A métopa em questão remonta ao século VI aC. e representa Perseu e um *daimon*: a Górgona Medusa. Os principais elementos desta representação estavam presentes nas moedas em uso, na escultura e nos frontões dos templos [fig. 03] (tanto a ocidente em Selinunte como a oriente da ilha em Siracusa), a partir do século XII é presente no símbolo da Sicília; em estes como em outros casos, como nos escudos dos guerreiros, foi utilizado como símbolo apotropaico.

O significado mitológico da Medusa e sua contemporaneidade.

Agora, gostaria de propor as palavras de Italo Calvino relatadas nas primeiras páginas do livro "Lezioni Americane", 1984. Nesta passagem aproximamo-nos do significado mitológico da nossa métopa. Calvino propôs seis lições aos alunos de Harvard, incluindo uma sobre a *leveza*, da qual nos interessa o sentido da observação direta. Entre as imagens que representam a realidade e a própria realidade (transponhamos o discurso de Calvino para o nosso contexto), há uma variação semelhante à que existe entre a grande e pesada pedra do métopa em questão (os personagens têm a altura de um homem médio) e a leveza da folha em que está impressa a sua imagem:

[...] Às vezes, parecia que o mundo se estava tornando todo de pedra ... era como se ninguém pudesse escapar do olhar inexorável da Medusa ... O único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa é Perseu ... Para cortar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar ... desvia o seu olhar para o que só pode ser revelado através de uma visão indireta, numa imagem capturada por um espelho ... [na seguinte fase do conto mitológico, em relação à cabeça cortada como aceitação da visão especular, ele continua dizendo:] Perseu não a abandona, mas leva-a consigo, escondida num saco ... É sempre na rejeição da visão direta que se encontra a força de Perseu, mas não na rejeição da realidade do mundo de monstros em que ele teve que viver, uma realidade que ele traz consigo ... [...]¹⁵⁷.

Eis que no nosso exemplo *leveza* e o *daemon* estão ligados e estou em crer o mesmo se passa no âmbito fotográfico, a que chegaremos de seguida. Geoffrey Batchen na introdução italiana ao seu famoso livro "Um desejo ardente. As origens da fotografia", referindo-se à descoberta do

¹⁵⁶ C. NORBERG-SCHULZ, Op. Cit. 18.

¹⁵⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio* (Milano: Mondadori, 2006) 7-9.

daguerreótipo em 1839, relata as seguintes palavras: " ... a forma de agora em diante divorciou-se da matéria. Na verdade, a matéria como objeto visível deixa de ser útil, exceção feita a algumas estampas sobre as quais a forma é modelada... a matéria em grandes massas é sempre fixa e dispendiosa; a forma é barata e transportável ... todo o objeto concebível da Natureza e da Arte em breve se libertará da sua superfície ... "¹⁵⁸. Estas palavras escondem os interesses econômicos nas reproduções de arte, mas na verdade a fotografia levou ao que nenhuma outra expressão artística conseguiu fazer: tornar ligeiro, através da imagem direta, um objeto real.

O exemplo desta métopa não figura na descrição detalhada do mito de Perseu¹⁵⁹ e Medusa¹⁶⁰ do "Dicionário mitológico histórico de todos os povos do mundo", publicado em 1824, publicado antes da notícia da descoberta da nossa métopa durante as escavações, não autorizadas, de dois arquitetos ingleses.

Em 1823, as autoridades governamentais de Ferdinando I de Borbone, Rei das duas Sicílias, apreenderam as métopas encontrados pertencentes a diferentes templos e colocaram-nas no recém criado Museu Arqueológico de Palermo, antes de serem levadas indevidamente para um museu de arqueologia britânica.¹⁶¹ A primeira breve descrição oficial da métopa é a do duque Serradifalco lugar-tenente de Palermo, que desempenhava as funções de governo do reino com sede em Nápoles; a simplicidade e a imediação da descrição, de quem observa pela primeira vez os fragmentos desta escultura, não tem qualquer significado simbólico¹⁶²:

[...] O outro baixo relevo mostra um homem, que em uma atitude tensa detém um cavalo pequeno, que se esforça por escapar, fugir. A corporatura do cavalo é muito pequena em proporção á do homem, pelo que julguei tratar-se de um pequeno potro domado pela força do homem; há outros personagens, cuja atitude não foi compreendida, porque aos pedaços e em falta [...]¹⁶³.

Em 1826, um trabalho mais preciso sobre a arquitetura de Selinunte foi publicado com os textos de Hangel e desenhos de Harris, os dois arquitetos que descobriram os métopas. Em 1834, a edição Serradifalco, da qual foi retirado o desenho reproduzido, continha desenhos mais detalhados de La Barbera realizados após novas escavações e estudos.¹⁶⁴ A impossibilidade de entender exatamente o que simbolizava o métopa na primeira observação de Serradifalco, devia-se a diferenças

¹⁵⁸ G. BATCHEN, *Un desiderio ardente – alle origini della fotografia*, (Lissone (MB): Johan e Levi, 2014) 13.

¹⁵⁹ Cfr. "Medusa" in G. POZZOLI, F. ROMANI, A. PERACCHI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, 5 voll. (Livorno: stamperia Vignozzi, 1824) III, 1469.

¹⁶⁰ Cfr. "Perseo" 1829, *Ivi*, V, 2260.

¹⁶¹ C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte*, Cit. 5.

¹⁶² A invenção do instrumento fotográfico, em particular o daguerreotipo, foi anunciada por Daguerre só em 1839 em Parigi.

¹⁶³ C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte*, Cit., 15.

¹⁶⁴ *Ivi*, 37-40.

significativas em relação às definições clássicas, que o arqueólogo Clemente Marconi explica desta maneira:

[...] vasto processo de monumentalização da paisagem urbana através da presença do divino [...] O exemplo principal a este respeito é a métopa C com a decapitação da Medusa por Perseu [...] um assunto representado na arte grega a partir de meados do século VII e cuja iconografia encontra a sua formulação canônica na Grécia continental nos meados do século VI [...] Um esquema que na métopa de Selinunte é distorcido pelo posicionamento de Atenas atrás de Perseu (como consequência, a deusa já não participa diretamente na decapitação do monstro, mas limita-se a apoiar o herói), e também combinando o momento da decapitação da Medusa - já caída por terra - com o do nascimento de Pégaso; este último evento, é narrativamente posterior à própria decapitação. Esta combinação não é surpreendente, dada a indiferença bem conhecida da arte arcaica pelo princípio da unidade temporal e espacial, com o resultado de que, muitas vezes, momentos sucessivos da mesma história são condensados na mesma cena [...] A ideia de que as nossas métopas são uma espécie de réplicas ecléticas em larga escala das cenas representadas nas pulseiras do escudo do Peloponeso é, de fato, refutada por uma comparação sistemática e pontual da iconografia [...] ¹⁶⁵.

O que é aqui relatado, significa que o estabelecimento na Sicília exigiu um confronto com o "espírito do lugar", o conto mitológico e as suas arquiteturas originou uma identidade diferente da pátria grega fruto da pertença a um lugar diferente.

Representar de forma diferente o mito de Perseu e Medusa, bem como outras diferenças na arquitetura grega, implica um processo de simbolização que se liberta dos seus precedentes para se tornar num novo objeto cultural. Agora, vejamos através do dicionário histórico quanto há de fotográfico no significado simbólico e quanto o mito, repetindo-se ao longo do tempo, nos é contemporâneo.

[...] Medusa era uma jovem mulher muito dotada e charmosa, mas entre as muitas atrações que a adornavam, nada era mais bonito do que o seu cabelo, um número infinito de amantes se apressaram a pedir-lhe em casamento; e o próprio Neptuno tanto se apaixonou por ela que, transformado em pássaro, a sequestrou e a levou para um templo de Minerva, assim profanado pelo casal. Natale Conti apenas diz que Medusa teve a audácia de disputar a beleza de Minerva, preferindo-se a essa Deusa, que tão irritada, transmutou em horríveis cobras os cabelos dos quais Medusa tanto se vangloriava e conferiu aos olhos a força de transformar em pedra todos aqueles que recebessem o seu olhar [...] Minerva deu-lhe seu próprio espelho e Plutão o seu capacete. Igino

¹⁶⁵ C. MARCONI, *Le metope arcaiche di Selinunte. Un riesame in AAVV, Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.)* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006) vol. 2, 625.

diz que aquele espelho e o capacete tinham a capacidade de deixar ver todos os objetos, sem que o portador fosse visto. Perseu, assim armado, apresentou-se diante de Medusa, que o não podia ver; e a sua mão, guiada pela própria Minerva, cortou a cabeça da Górgona, que ele levou consigo e usou em todos os seus atos [...] Perseu, vencedor de todos os inimigos, dedicou a Minerva a cabeça da Medusa, a qual mais tarde veio a ser esculpida sob a égide formidável da Deusa [...] Todavia as Medusas preservadas em monumentos antigos não têm esse rosto terrível e horrendo. Há algumas que mostram a aparência comum de uma mulher, e frequentemente com um rosto interessante e gracioso, quer sob a égide de Minerva quer não [...] Uma em especial aparece com farda em cima de umas rochas, oprimida pela dor ao ver que não só os seus cabelos são cobras, mas outras cobras vêm de todos os lados enrolar-se-lhe nos braços, nas pernas e por todo o seu corpo [...] A beleza e a doçura do seu semblante fazem com que, apesar da extravagância desta fábula, não se possa deixar de sentir compaixão pela sua desgraça. Os artistas raramente deram a Medusa os traços hediondos que caracterizam as Górgonas nos vasos etruscos. A medusa também foi para eles a imagem da beleza mais admirável [...] A cabeça de Medusa nas medalhas é um símbolo de Corinto relativo a Perseu. Por essa razão a cabeça é também colocada no meio do triângulo que representa a Sicília, indicando as colônias coríntias estabelecidas nessa ilha [...] ¹⁶⁶.

A imagem da Medusa continua a estar ligada à ideia de beleza que só pode ser encontrada através da arte. Como Calvino disse, o próprio mundo se torna pedra se não encontrarmos uma condição através da qual possamos olhar, aqui referido no sentido etimológico de guardar, diferente pois da simples visão. Tal condição está no nosso relacionamento com o próprio mundo, reflete exatamente a maneira como nos relacionamos com o outro e com o real. Não se pode voltar atrás, a beleza da Medusa está perdida, mas podemos encontrar uma metáfora capaz de transpor esse drama em beleza sem perder a sua verdade.

O olhar da Medusa petrifica aqueles que o recebem sem a ajuda de um espelho, a analogia mais óbvia é a impossibilidade, por parte do homem, de olhar diretamente para a luz, conseqüentemente tudo no mundo é visível apenas através do reflexo dessa luz. A analogia é evidente: o meio fotográfico através da objectiva permite uma visão especular, tal como o escudo de Perseu. A cabeça da Medusa representa o paradoxo insolúvel de tentar olhar os nossos olhos no mesmo momento em que olhamos; não há instrumentos que o permitam e não temos órgãos naturais capazes de o fazer; a única opção que nos resta é observar a nossa imagem refletida no espelho; o mesmo é verdadeiro para o mundo e suas possíveis imagens. A fotografia é um espelhar-se no mundo, a imagem produzida, manifestação do encontro entre um mundo individual e um mundo externo, contém parte de ambos.

¹⁶⁶ G. POZZOLI, F. ROMANI, A. PERACCHI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, cit., 1824, III, 1469-1472.

A fotografia da escultura mitológica aqui apresentada não reproduz da mesma forma que o desenho, não separa "fielmente" a forma da matéria: a colocação em perspectiva do referente ao signo parte do meu ponto de vista e centra exatamente um ponto. O signo assim produzido através deste mecanismo tem uma natureza "indicial" - direta do referente à imagem produzida - mas ao mesmo tempo está impregnado de significado. O gesto é repetido cada vez como se fosse parte do conto mitológico, cada observador oferece um espelho a Perseu para se libertar da maldição de Medusa e tentar encontrar a sua beleza perdida, tal como Perseu cada um de nós leva consigo para casa essa imagem na própria câmara fotográfica. Para os gregos, a cabeça de Medusa, apesar da sua aparência horrível, colocada na fachada dos templos identificava o ambiente ao redor, a estrutura do templo assim indicava um *locus amoenus*: lugar aprazível, que regozija os olhos e recria o animo. A cabeça da Medusa era tanto uma guardiã do lugar habitado como símbolo da porta que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos¹⁶⁷ - uma imagem simbólica do *daimon* e do *genius loci* cujo significado se repete com pequenas variações através das câmaras de cada observador e sobretudo quando penduramos a nossa foto na parede de casa.

A relação única entre referente e sua imagem escrita marca a diferença da fotografia com as outras artes visuais sendo hoje mais que nunca, rápida e imediata: a fotografia manifesta-se agora tal como outros gestos familiares, as crianças estão cada vez mais intimamente ligadas às imagens. A produção de imagens fotográficas tornou-se algo absolutamente natural como se fosse inscrito no ADN de cada um de nós - como se o mito de Perseu e Medusa tivesse evoluído através da fotografia, tanto na sua beleza como no seu drama contemporâneo. Agora, não nos apercebemos que o mundo se está tornando todo de pedra porque o desejo de possuir a beleza perdida de Medusa tornou-se cego¹⁶⁸; a simetria do reflexo no espelho (a lente, colocada na câmara escura, projeta uma imagem simétrica, manifesta a inseparável relação homem/mundo e as diferentes qualidades do "estar" deste naquele) está sendo deformada avantajando unicamente a máquina especular, levando o homem quase a precipitar dentro do espelho. É curioso observar a este respeito que Hulot e Fougères usam uma pequena foto da métopa no frontispício interno do seu livro, provavelmente como um gesto apotropaico.

Philippe Dubois escreve em "O ato fotográfico" que a cabeça da Medusa é o emblema de cada representação e chama ao ato de petrificação "meduzação":

¹⁶⁷ P. DUBOIS, Op. cit. 141.

¹⁶⁸ No que diz respeito à apropriação do olhar, Régis Debray identifica três momentos na história do visível correspondentes a eras da organização da cidade: o olhar mágico da teocracia, a aparência estética da androcacia e o olhar visual da tecnocracia. As três eras correspondem à logosfera, à grafosfera e à videosfera. Os três olhares correspondem a um relacionamento diferente com os objetos que Debray classifica de acordo com a lógica dos sinais de Peirce ou, em outras palavras: ícone, índice e símbolo.

In E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, op. cit. 133-139.

[...] uma vez dado o golpe [...] sabe-se o que acontece com a cabeça cortada: inscreve-se para sempre no escudo - o espelho, tal como o papel fotográfico, deixa que a imagem se imprima unicamente pela força do olhar petrificador - e, sobretudo, continua a exercer sistematicamente o seu poder além da sua própria morte. [...] Portanto: eis não uma foto (um clichê), mas a própria *fotografia*, como nela mesma, o absoluto do olhar, seu espelho, sua máscara. [...]¹⁶⁹

Fotografia e mapa

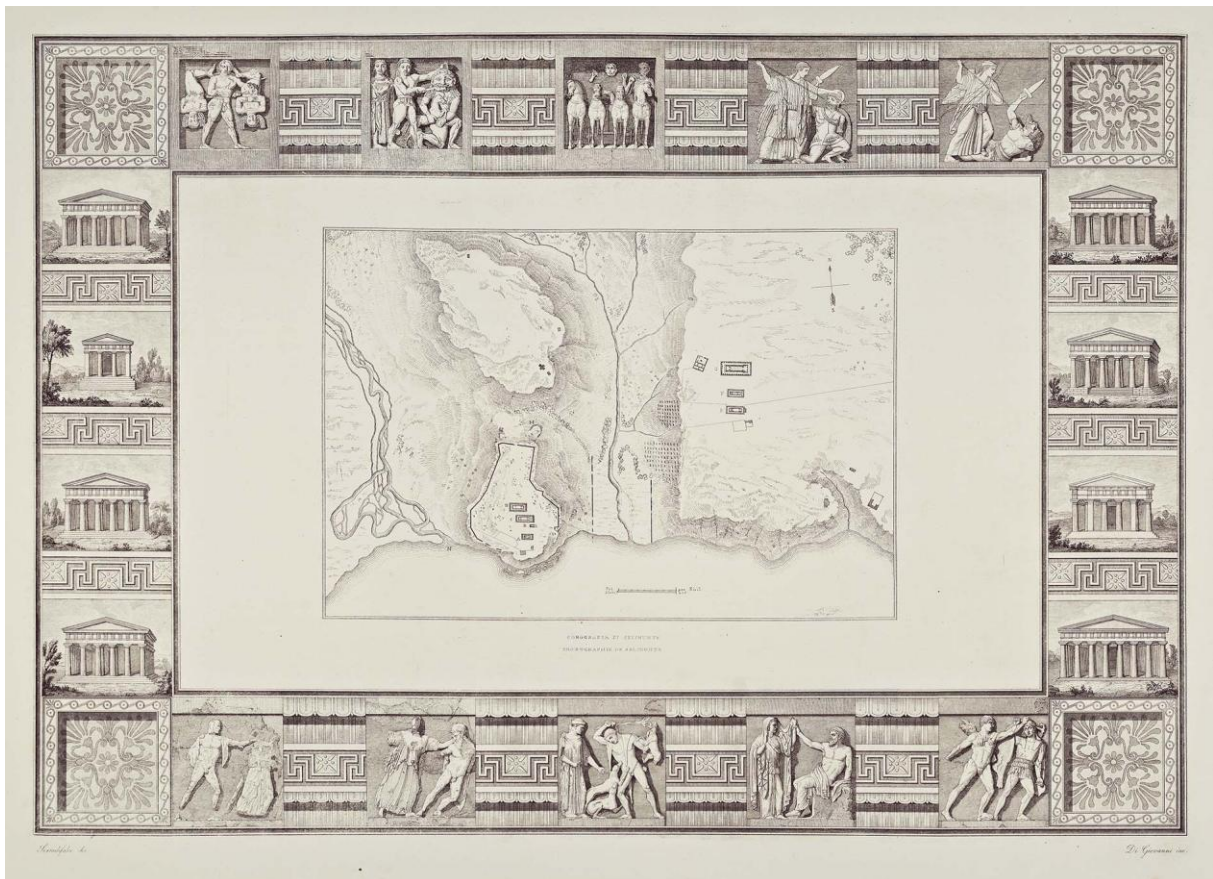


Fig. 11: Corografia di Selinunte, *Chorographie de Selinunte*, litografia de Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Vedute pittoriche degli antichi monumenti della Sicilia su disegni del Duca di Serradifalco*, Palermo, Bernardo Virzi, 1843.

Para concluir, mostro a reprodução de uma litografia do duque de Serradifalco intitulado "*Chorographie de Selinunte*" [Fig. 11]; é uma planimetria de toda a área arqueológica dentro de um quadro onde são representadas dez métopas e oito fachadas de templos. Decidi mostrar este mapa por último porque as informações nele contidas, nessa altura ainda não completamente confirmadas, são o primeiro mapa da área, mas também um resumo do estado de conhecimento do sítio após os últimos estudos de Serradifalco.

¹⁶⁹ P. DUBOIS, op. cit. 140 – 148.

O trabalho de reprodução teve o objetivo de mostrar sinteticamente o estado das descobertas na primeira metade do século XIX, quando a fotografia não se havia ainda generalizado sendo o seu uso pouco frequente, permanecendo o desenho como único instrumento capaz de reproduzir uma imagem dos lugares. Porém, decidi fazer essa reflexão, depois da fotografia da métopa com a Medusa, porque me parecia apropriado tentar entender a razão pela qual ainda hoje a fotografia tem uma relação intrínseca com os mapas.

O significado etimológico de mapa deriva da palavra latina cuja tradução é “guardanapo de mesa”; cada conviva trazia o seu próprio guardanapo e levava-o de volta para casa com as sobras da sua refeição. Este significa que o mapa era um instrumento proveniente da própria cultura e, quando trazido de volta para casa, estava pleno de conteúdos e conhecimentos devido ao encontro no banquete. O geógrafo Franco Farinelli¹⁷⁰ argumenta que, para investigar melhor esse conceito, é necessário observar os primeiros mapas e, em particular, o mapa de *Ebstorf* realizado por volta de 1235/40. Este contém o significado eucarístico da transubstanciação: o corpo de Cristo é uma hóstia representada num mapa com a Terra então conhecida. Tudo, mesmo o homem, está representado num grande recinto abraçado pelo corpo de Cristo; o nosso mapa é, em vez disso, contido numa moldura de métopas e de frontões de vários templos, ambas exprimem vontade de decoro. Quando esta imagem não resiste aos ideais do renascimento, o homem é expulso do mapa, como do jardim do Éden; a nova representação requer redes geográficas, relações de escala e símbolos que liguem (sem uma relação direta de analogia com a realidade, mas simplesmente de semelhança genérica) o significado a um tipo. É neste momento que nasce a exigência de definir a representação em perspectiva, cujo significado simbólico é de tipo "indicativo", ou seja de relação com o objeto específico que se encontrava diante da pessoa que o representava.

Farinelli argumenta que ainda acreditamos no mapa ou em qualquer outra representação bidimensional, porque basicamente toda a representação do mundo é capaz de antecipar a construção do mundo ou a experiência que dele podemos ter. Basta pensar naquele tipo de representações que antecipam a construção da arquitetura e da cidade ou aquelas que usamos para nos orientar.

Onde se insere a fotografia neste raciocínio? Fotografia, ou o "fotográfico", é filha da câmara escura e dos seus aperfeiçoamentos com a óptica galileana, isto é, sempre foi uma ferramenta que, através da perspectiva e observação direta do mundo, nos permitiu construir uma imagem do mundo. Esta imagem é uma impressão da luz refletida pelo objeto na superfície sensível; a fotografia permitiu-nos trazer para casa a imagem da nossa experiência no mundo, como o “guardanapo de mesa” de

¹⁷⁰ Cfr. F. FARINELLI “O dedo no mapa” in F. FARINELLI, G. M. TAVARES, G. MONSAIGEON, *Mappamundi* (Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011) 22-27.

Farinelli, dentro de um enquadramento bem definido como é o mapa. A primeira fotografia feita por Niépce em 1826, ou as de Fox Talbot publicadas no primeiro livro fotográfico "O lápis da natureza" de 1844, foram o resultado de um procedimento desenvolvido para duplicar desenhos ou para imprimir imagens da câmara escura sem a intervenção de um desenhador. Algumas dezenas de anos depois, a fotografia encontraria o seu lugar específico na representação da realidade e mudaria para sempre os propósitos de outras formas de representação, como a cartografia, contribuindo para construir nos últimos 200 anos, uma cada vez mais complexa, e às vezes contraditória, imagem espacial do mundo.

Esta paisagem onde meu olhar se estabeleceu, é como uma casa antiga que me acolheu, adaptei-a ao meu modo de habitar pessoal e contemporâneo e deixo-a para aqueles que venham a querer pousar nela um novo olhar. Eu acho a fotografia uma forma de *guardar* o mundo, por outras palavras de cuidar dele e mantê-lo qual guardião. O espaço simbólico deste olhar o mundo é um espaço topológico, porque define as relações espaciais do sujeito com o mundo, a sua presença e consciência. O mapa mostrado por último indica que é necessário um retorno, convoca o espectador a verificar e a construir os conteúdos mostrados, como no desenho da planta de um projeto, para alimentar o espírito vivo do lugar (as reconstruções de Hulot e Fougères têm provocado precisamente esse efeito nas campanhas arqueológicas que se lhes seguiram). As fotografias são, portanto, um contributo necessário para a construção da paisagem, desde as precedentes até às possíveis futuras de todos os outros hóspedes, guardiões de Selinunte, que desejem oferecer um espelho a Perseu.

Bibliografia

G. BATCHEN, *Un desiderio ardente – alle origini della fotografia*. Lissone (MB): Johan e Levi, 2014.

I. CALVINO, *Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 2006.

P. COSTANTINI, G. CHIARAMONTE, *Luigi Ghirri, Niente di Antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia*. Torino: SEI 1997.

G. CHIARAMONTE, *Nascosto in Prospettiva*. Milano: Itaca Ultreya, 2007.

P. DUBOIS, *L'atto fotografico*. Urbino: Quattro venti, 1996.

F. FARINELLI, G. M. TAVARES, G. MONSAIGEON, *Mappamundi*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011.

A. FRESINA e G. L. BONANNO, *Selinunte – insieme a Hulot e Fougères*, Palermo: CRICD, 2013.

G. FOUGÈRES, J. HULOT, *Sélinonte - Colonie Dorienne en Sicilie – La Ville, l'Acropole et les Temples*. Paris: Massin Editeur, 1910.

- E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, *Lo stare degli uomini – sul senso dell'abitare e sul suo dramma*. Milano: Marietti, 2012.
- C. MARCONI, *Selinunte - Le metope dell'Heraion*, prefazione di C. SETTIS. Modena: Franco Cosimo Panini, 1994.
- C. MARCONI, *Le metope arcaiche di Selinunte. Un riesame* in AAVV, *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.)*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*. Milano: Electa, 1979.
- A. PERACCHI, G. POZZOLI, F. ROMANI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, 5 voll. Livorno: Stamperia Vignozzi, 1824 - 1829.
- F. PURINI, *Comporre l'architettura*. Bari: Laterza, 2000.
- L. QUARONI, *Progettare un edificio – otto lezioni di architettura*, curadoria G. E. QUARONI. Roma: Kappa, 2001.
- G. VATTIMO, *Martin Heidegger, Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia, 1954.
- B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi, 1949.

NOTAS CURRICULARES

Ana Beatriz Jardim Alves é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Aline Defelipe Câmara é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá. Estagiária na área de patrimônio histórico, com interesse nas áreas de arquitetura sustentável e projetos de interesse social.

Carla Rolo Antunes é Licenciada em Engenharia Biofísica pela Universidade de Évora (1993), Mestre em Hidráulica e Recursos Hídricos pelo Instituto Superior Técnico (1996) e Doutorada em Geociências, ramo Hidrologia pela Universidade do Algarve (2010). De 1995 a 2001 exerceu atividades de engenheira projetista (Hidroprojecto), na área de Recursos Hídricos, Ordenamento do Território e Estudos Ambientais. De 2011 a 2015 foi diretora do curso da licenciatura em Arquitetura Paisagista. Professora Auxiliar na UAlg, membro do Centro de Investigação para os Recursos Biológicos e Alimentos Mediterrânicos (MeditBio) e do Centro de Estudos em Património, Paisagem e Construção (CEPAC), diretora de curso de mestrado em Gestão Sustentável dos Espaços Rurais e membro do Conselho Científico da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Tem desenvolvido a sua atividade científica na área dos recursos hídricos e do ordenamento do território, sendo autora de vários artigos e capítulos de livros nestas temáticas.

Érica Lemos Gulinelli é Doutoranda em Arquitetura, Urbanismo e Território na Pontifícia Universidade Católica - PUC-Campinas, na linha de pesquisa Teoria, História e Crítica em Arquitetura e Urbanismo. Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa "Teoria História e Projeto" pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Bauru (2016). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Pós-graduada no Curso de Gestão Ambiental, pela Faculdade Anhanguera de Bauru (2011); docente no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade do Sagrado Coração – USC; membro do Grupo de Estudos sobre a Paisagem, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP; membro do grupo de pesquisa História das Cidades: Ocupação Territorial e Ideários Urbanos, vinculado à Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC).

Fernanda Moço Foloni é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP em 2018. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de maio/2017 a março/2018. Graduada em Arquitetura e Urbanismo também pela UNESP-

Bauru/SP em 2012. Participa, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP, e atua principalmente com os temas: paisagem, rios urbanos, infraestrutura verde e drenagem sustentável.

Juliana Christiny Mello da Silva é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Karina Andrade Mattos é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP (2017); Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP (2012); Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Lins (UNILINS); Professora substituta do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista (UNESP); membro do Grupo de Estudos sobre a Paisagem, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP.

Karla Garcia Biernath é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP em 2018. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de março/2017 a fevereiro/2018. Especialista em Estratégias Competitivas: Comunicação, Inovação e Liderança pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" em 2014 e graduada em Arquitetura e Urbanismo em 2010 pela mesma universidade. Participa, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP, e atua principalmente com os temas: paisagem urbana, paisagem industrial, ferrovia e patrimônio.

Manuel Fernández Díaz es maestro y biólogo por la Universidad de Jaén. Entre su formación de postgrado se encuentran el Máster en Producción y Gestión Artística, Máster en Educación y Museos y el Máster en Gestión de la Biodiversidad en Ambientes Mediterráneos, cursados en la Universidad de Murcia. Durante su ejercicio profesional se dedica a la gestión y conservación de espacios naturales protegidos, labores que compagina con su actividad docente en la Universidad de Murcia, donde imparte clases de Ciencias de la Naturaleza en el Grado en Maestro de Educación Primaria. Entre sus líneas de investigación se encuentran la didáctica de las ciencias, los medios audiovisuales como recurso para la enseñanza, la innovación docente, y el paisaje como punto de encuentro de diversas áreas de conocimiento. Entre su producción científica se cuentan varios capítulos de libro y diversas aportaciones a congresos sobre Educación, Paisaje e Innovación docente.

Meri Lourdes Bezzi possui Graduação em Estudos Sociais pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras/ Imaculada Conceição - FIC- Santa Maria (1981); Bacharelado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria (1982); Graduação em Geografia Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria (1983); Mestre em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Rio Claro (1986) e Doutora em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Rio Claro (1997). Atualmente é professora Titular no Departamento de Geociências/UFSM, atuando nos Cursos de Graduação em Geografia Bacharelado e Geografia Licenciatura Plena e no Programa de Pós - graduação em Geografia da UFSM orientado mestrado e doutorado. Coordena o Núcleo de Estudos Regionais e Agrários, NERA - UFSM. Coordenadora do Curso de Geografia

Licenciatura- EAD. Atua nas seguintes linhas: Organização do Espaço, Região e Regionalização, Geografia Cultural, Desenvolvimento local/regional e Geografia Agrária.

Miguel Ángel Lozano Jiménez es Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, y habiendo realizado con posterioridad un Posgrado de Producción y Gestión Artística. Actualmente, investigador doctoral, en la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, Programa de Artes y Humanidades.

Mirela Duarte é Arquiteta e Urbanista com mestrado em Desenvolvimento Urbano (2014), atualmente é professora assistente substituta da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde ministra disciplinas de projeto de arquitetura, urbanismo e paisagismo, e oficinas de arquitetura da paisagem, além de colaborar com pesquisas e eventos científicos do Laboratório da Paisagem (UFPE). Para obtenção do título de mestra, desenvolveu a pesquisa intitulada “A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX” entre 2012 e 2014, recebendo menção honrosa no IX Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" na categoria Dissertação de Mestrado, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR) em 2015.

Miriam Victoria Fernandez Lins é MSc. Pesquisadora e professora de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Arquiteta Urbanista graduada em 2011 e Mestra em Urbanismo aprovada com louvor em 2015 pela FAU/UFRJ, onde é Professora Substituta da disciplina de Projeto Paisagístico I junto ao Atelier Integrado I. Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estácio de Sá, ministrando disciplinas de projeto e representação. Na mesma instituição é Coordenadora de Pesquisa de Iniciação Científica que investiga as relações entre infraestruturas e forma urbana. Possui experiência em projetos urbanos, estudos de impacto ambiental e planos municipais.

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá (nngardel2@gmail.com). Participou da pesquisa “Estruturas localmente indesejáveis e seus impactos na forma urbana: um estudo sobre a área central de Niterói” e participa como bolsista PIBIC da pesquisa “Impactos morfológicos do sistema elétrico na área central e pericentral de Niterói”, ambos coordenados pela professora Miriam Victoria Fernandez Lins. Tem interesse na área de Urbanismo, Morfologia Urbana, Ambiente Urbano, Vazios Urbanos.

Norma Regina Truppel Constantino possui Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005), sendo, atualmente, professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Bauru) no Curso de Arquitetura e Urbanismo e no Mestrado Acadêmico em Arquitetura e Urbanismo. Mestre em Planejamento Urbano e Regional Assentamentos Humanos pela UNESP-Bauru/SP (1994). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (1979). Fundadora e coordenadora, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP.

Nuria Freire González es estudiante de doctorado de la UDC (Universidade da Coruña). Ha estudiado arquitectura en la ETSAC (Escola Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña) y tiene un Master en Arquitectura del Paisaje por la UDC, la USC (Universidad de Santiago de Compostela) y la Fundación Juana de Vega. Ha tenido la oportunidad de participar en diversos proyectos de arquitectura y paisaje desde 2013 con arquitectos y paisajistas como Isabel Aguirre de Urcola, Cristina García Fontán o el estudio portugués PROAP. Actualmente colabora con el Grupo de Investigación de la Escola Galega da Paisaxe en algunos proyectos de paisaje sostenible y planificación territorial.

Patrícia Freire é Licenciada e Mestre em Antropologia pelo ISCTE-IUL. É diretora do Aura Festival e vice-presidente da Criaatividade Cósmica – associação cultural. É investigadora colaboradora do CITAD / Universidade Lusíada de Lisboa e integra o Social Light Lab.

Pedro Fidalgo é Doutorado com a tese “Elementos Visuais Determinantes da Paisagem Litoral - O Potencial presente e endógeno na confluência do Tejo com o Atlântico” pela “Escuela Técnica Superior de Arquitectura” da “Universidad Politécnica de Madrid”. É Pós-Graduado em “Direito do Urbanismo, Ambiente e Património” pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

Concluiu o “Curso de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano” da Universidade de Lisboa, é Mestre em “Salvaguarda do Património Bati” pela “Université Polytechnique de Lausanne” e licenciado em Arquitetura - área de Reabilitação e Restauro, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

É investigador do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Desenvolve também uma atividade profissional com arquiteto, destacando-se entre os seus trabalhos um conjunto de intervenções no Teatro Nacional D^a Maria II e Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa, sendo coautor do Projeto de Recuperação da Praça de Touros do Campo Pequeno.

Rafael Winter Ribeiro é geógrafo com doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estágio doutoral na Université de Pau et des Pays de l’Adour, França. Professor do Departamento de Geografia da UFRJ, atualmente é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Geografia e também professor no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). É um dos coordenadores do Laboratório Geopoll (Grupo de Estudos e Pesquisas em Política e Território) e editor da Revista *Espaço Aberto*. Membro do ICOMOS, atuou em diferentes projetos na área de preservação do patrimônio e da paisagem, entre os quais a preparação do dossiê de inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO como Paisagem Cultural (2009-2012) e seu Plano de Gestão (2012-2014). Entre suas publicações estão os livros *Paisagem Cultural e Patrimônio* (IPHAN, 2007), *Rio de Janeiro, paisagens entre a Montanha e o Mar / Rio de Janeiro, landscapes between the mountain and the sea* (UNESCO, 2016) e a organização da coletânea *Espaços da Democracia* (Bertrand Brasil, 2013).

Ricardo Stedile Neto é Graduado em Geografia Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria; Acadêmico do curso de Geografia Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Maria. Membro do Núcleo de Estudos Regionais e Agrários (NERA/UFSM). Desenvolve pesquisa sobre cultura, espaço e lugar, tendo como orientadora a Prof.^a Meri Lourdes Bezzi.

Rosana Sommaruga es Coordinadora Académica del Programa de Investigación “Paisaje y Espacio Público” del Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo FADU - Universidad de la República, Udelar, y Directora Académica del Diploma de Especialización en Proyecto de Paisaje FADU Udelar / Uruguay.

Roseline Vanessa Santos Oliveira é Arquiteta e Urbanista formada na Universidade Federal de Alagoas (UFAL-1999), Mestre (2002) e Doutora (2009) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia/Universidade do Algarve (Portugal). É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFAL e do seu programa de pós-graduação, onde atua também como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Foi Tutora do Programa de Educação Tutorial, consultora da FAPEAL e membro do Comitê de Ética e do Conselho Editorial da EDUFAL. Tem participado de inúmeros eventos de abrangência nacional e internacional com apresentação e publicação de trabalhos. É autora de capítulos de livros e daquele intitulado “As vilas e seus gestos urbanos” o qual se encontra em processo de editoração. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Patrimônio, atuando principalmente nos seguintes temas: paisagem, história urbanística, iconografia e design. Atualmente desenvolve pós-doutoramento junto à Universidade de Évora investigando as estratégias de divulgação do patrimônio disponíveis em museus e centros culturais portugueses.

Rui Florentino é Professor Auxiliar da Escola Superior Gallaecia, onde coordena a área de Urbanismo e Planeamento no seu Centro de Investigação. Arquitecto pela Universidade do Porto e Doutor em Urbanismo e Ordenamento do Território pela Universidade Politécnica de Madrid, fundou em 2014 o capítulo português da International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism (INTBAU Portugal). Foi Vogal do Conselho Directivo da Associação dos Urbanistas Portugueses e presentemente é Vogal do Conselho Directivo Nacional da Ordem dos Arquitectos.

Samuel Roda Fernandes é licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e doutorado em Reabilitação Arquitectónica e Urbana pela Universidade de Sevilha. É professor da cadeira de Desenho I na Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa e é professor de Oficinas de Iluminação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa. Colaborou com a A.D.R. –Agência de Desenvolvimento Regional e com a Fundação Castelo do Crato. Foi vice-presidente da Extramuros – Associação Cultural para a Cidade e presidente do Centro Português de Iluminação. Atualmente é também, diretor do Aura Festival em Sintra, responsável pelo Social Light Lab do CITAD/Universidade Lusíada de Lisboa e presidente da Criaatividade Cósmica, associação cultural que procura ter uma intervenção eticamente fundamentada em questões relativas ao meio urbano e à divulgação científica, cultural e artística.

Sebastiano Antonio Raimondo completou o Mestrado em Arquitectura na Faculdade de Palermo em 2013, com a tese em fotografia: “Uma ponte – la fotografia come modo di abitare il mondo e costruirlo”, orientada pelo Prof. e Fotógrafo Giovanni Chiaramonte e pelo Prof. Arq. Paulo Tormenta Pinto.

Em 2014 fundou o grupo “Presente infinito” na cidade de Napoli, com quem editou o livro manifesto homónimo, fez várias exposições em Itália e o produziu o projeto comum “Napoli – nuova luce”.

Foi convidado em 2011 e 2015 como fotógrafo para trabalhar na área arqueológica de Selinunte em Sicilia, onde teve a possibilidade de desenvolver estudos sobre arqueologia e representação.

Atualmente vive em Lisboa, onde prossegue os seus estudos de Fotografia no Doutoramento em “Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos” no ISCTE-IUL com filiação ao centro Dinâmia-Cet e bolsa financiada pela FCT.

Taís Alvino da Silva é Mestre em Arquitetura Paisagística pelo Programa de Pós-graduação e Urbanismo (PROURB) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (UFRJ,2017). Membro participante do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Paisagismo na UFRJ. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN,2014).

Teresa Madeira da Silva é Arquiteta, Professora Auxiliar do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora do DINÂMIA’CET-IUL, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do ISCTE-IUL. Colabora em redes internacionais tais como: o portal da Fundação C. Gulbenkian - Património de Influência Portuguesa, o Secretariado Permanente do CIHEL - Congresso Internacional de Habitação no Espaço Lusófono e a Faculty of Design and Technology da Technische Universitat Darmstadt. Publicou vários artigos em revistas científicas com revisão por pares, capítulos de livros, trabalhos em atas de Congresso e participou em vários encontros científicos. Leciona no Mestrado Integrado em Arquitetura (ISCTE-IUL), no Mestrado em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa) e no Doutoramento em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa).

Tiago Santana Águas é Licenciado em Arquitetura Paisagista pela Universidade do Algarve (2010), Mestre em Arquitetura Paisagista pela Universidade do Algarve (2013). De 2013 a 2015 exerceu atividade como arquiteto paisagista em instituições privadas e públicas. De 2015 até ao presente acumula as funções de arquiteto paisagista e diretor técnico na empresa B-Leaf Landscaping, Gardening and Forestry. Autor de alguns artigos na temática da arquitetura paisagista e ordenamento do território, nomeadamente gestão de corredores fluviais de montanha.

Tomás Reis nasceu em 1991, desde cedo se interessou pela relação entre o desenho e o território. A bolsa Erasmus levou-o à Universidade de Lund, na Suécia, onde estudou Sustainable Urban Design. Recebeu o Prémio de Mérito José Lamas com o trabalho final de Mestrado, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Estagiou junto da equipa de arquitetura da Broadway Malyan, onde colaborou nos mais variados projetos internacionais. Atualmente trabalha no Departamento de Arquitetura Conceptual da Sonae Sierra, mantendo contacto com o mundo académico. Nos tempos livres, colabora com a associação Urban Sketchers Portugal, tendo já organizado sessões de desenho, além de participar em várias publicações e exposições coletivas.

Vanessa Carla Sayão Cortez é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Véronique Zamant é Arquiteta, Doutora em Planeamento de Território e Urbanismo, Pesquisadora Membro da LAA-LAVUE UMR CNRS 7218 Em setembro de 2015, Véronique Zamant defendeu uma tese de doutorado em planeamento territorial e urbanismo relacionada à construção da paisagem do Rio de Janeiro na articulação entre o procedimento de patrimonialização de uma parte dos territórios da cidade na Unesco como paisagem cultural e as transformações territoriais realizadas como parte da hospedagem de mega-eventos. Esta pesquisa atua no cruzamento entre as disciplinas de antropologia urbana, geografia, urbanismo e ciência política. Desde então,

Véronique Zamant continua suas reflexões sobre o entrelaçamento dos processos de patrimonialização e as transformações urbanas através de várias pesquisas, sobretudo no caso da Grand Paris e dos Jogos Olímpicos de 2024. A pesquisadora publica regularmente em revistas e participa de simpósios internacionais. Além disso, Véronique Zamant ensina na Escola Nacional de Arquitetura em La Villette e na Universidade de Versailles Saint Quentin en Yvelines. Ela também trabalha como arquiteta em uma grande agência de arquitetura parisiense.

Victoria Sánchez Giner es doctora en Bellas Artes con Mención Europea por la Universitat Politècnica de Valencia, Master en Educación y Museos, Patrimonio, identidad y mediación por la Universidad de Murcia, y artista visual. Desarrolla su carrera docente en la Universidad de Murcia desde el año 2004, en el área de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, donde en la actualidad es la Secretaria de la Junta de Centro y coordina los Trabajos Fin de Grado. Su línea de investigación es el paisaje, tanto en el ámbito de la producción científica, como de la producción artística. Desde 2012 coordina el proyecto de innovación docente “Paisaje, Arte y Cultura”, en la Universidad de Murcia, cuyo objetivo es la creación de un grupo docente multidisciplinar especializado en paisaje, germen del grupo internacional de innovación docente *Arte en Construcción/ecotono* de la UM de constituido en 2016. Fruto de la reflexión continua en el punto donde convergen pintura y paisaje, a lo largo de estos años, su producción pictórica se ha visto respaldada por más de una treintena de exposiciones colectivas y más de una quincena de exposiciones individuales, tanto nacionales como internacionales. Como resultado de la investigación sobre paisaje y arte, ha realizado numerosas aportaciones a publicaciones y a encuentros científicos de carácter nacional e internacional. Forma parte del Grupo de investigación I2ads-NAD de la Universidade do Porto, como miembro integrado, y colabora en el proyecto de investigación *Bases conceptuais da Investigação em pintura 2014/2019*.

Vladimir Bartalini é Arquiteto e urbanista formado em 1972 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É mestre (1988) e doutor (1999) em Estruturas Ambientais Urbanas pela mesma instituição. Desde o início de sua carreira profissional e acadêmica dedica-se ao paisagismo. Entre 1973 e 1984 trabalhou como arquiteto paisagista, contratado por instituições públicas ligadas à municipalidade de São Paulo, na produção de projetos para espaços verdes públicos. De 1985 a 2008 prestou consultoria em paisagismo para escritórios de arquitetura e engenharia. Lecionou disciplinas de Paisagismo em diversas instituições de ensino superior no Estado de São Paulo. Desde 1985 é professor e pesquisador na Área de Paisagem e Ambiente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sendo um dos fundadores do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura desta Faculdade. Na sua linha de pesquisa atual, intitulada Estudos sobre a Poética da Paisagem, dedica-se à investigação dos “córregos ocultos”, tendo escrito vários artigos e capítulos de livros sobre o assunto, publicados no Brasil e no exterior.

