

## Livia Flores: ‘exercícios de paisagem’

Livia Flores: ‘landscape exercises’

Livia Flores: ‘ejercicios de paisaje’

Recebido em 07-08-2022

Modificado em 05-11-2022

Aceito para publicação em 24-11-2022

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i3.39807>

---

### **Fernanda Pequeno da Silva**

Coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o projeto “Arte como valor” e atua como uma das editoras da Revista Concinnitas. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

E-mail: [fernanda.pequeno.silva@uerj.br](mailto:fernanda.pequeno.silva@uerj.br)

159

---

### **Resumo**

O texto aborda apreensões de paisagem nos trabalhos da artista contemporânea brasileira Livia Flores que confrontam sujeito e território, interior e exterior. No artigo, analisamos, além das obras visuais da artista, também as suas colaborações poéticas - produzidas no âmbito do coletivo Anáguas -, bem como seu projeto de pesquisa em arte e cidade, intitulado Desilha. Para tal, cotejamos teóricos da arte, literatura, filosofia e geografia, percorrendo ‘exercícios de paisagem’ desencadeados nos campos das artes visuais, da poesia e do ensino superior.

Palavras-chave: Livia Flores; Paisagem; Arte contemporânea; Arte no Brasil.

---

## Apresentação

Ao escrever jogo fora a paisagem  
(Consuelo Lins)

Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) é uma artista contemporânea brasileira que atua como professora e pesquisadora e, mais recentemente, também como poeta. Com uma produção consistente, desde a década de 1980, a artista vem integrando exposições no Brasil e no exterior. Ela iniciou a sua formação artística na Escolinha de Artes do Brasil e posteriormente cursou a Escola Superior de Desenho Industrial no final da década de 1970, partindo para a Alemanha em 1984, quando viajou com uma bolsa da Fundação Konrad Adenauer, para ingressar na Academia de Artes de Düsseldorf.

Por conta da condição de bolsista brasileira, quando chegou à Academia, ao invés de passar por uma seleção e ser encaminhada ao ciclo básico de um ano<sup>1</sup>, foi diretamente direcionada para a classe de Beate Schiff após a avaliação de seu portfólio, pois a professora era conhecida por ser receptiva aos alunos estrangeiros. Flores permaneceu na Academia de 1984 até o final da década de 1980. Lá frequentou oficinas (gesso, pedra, madeira, pintura, litogravura, soldagem) e seguiu alguns cursos teóricos como ouvinte. Em 1990, mudou-se para Colônia, então capital do mercado artístico alemão e internacional, retornando ao Brasil em 1993.

Expondo regularmente desde a década de 1980, a sua linguagem plástica mostra-se extremamente experimental e diversa, pois a artista explora diferentes suportes para abordar questões relativas à cidade contemporânea - em suas relações entre centro e margem - e às suas instabilidades e precariedades. Com trabalhos em desenho, instalação, filme, vídeo e fotografia, Flores aciona vulnerabilidades de diferentes ordens e se concentra sobre os processos de formação das imagens, afirmando seu interesse pelo avesso e pelo negativo. Para embaralhar a noção de cartão postal, a artista utiliza espelhos, vidros e outras estratégias, de modo a lidar com pontos de vista nada óbvios.

Este texto não objetiva descrever ou reproduzir a paisagem a partir dos trabalhos da artista, mas produzi-la e reescrevê-la, tal como propõe o crítico literário francês Michel Collot em seu livro *Poética e Filosofia da Paisagem* (Collot, 2013:116). Nessa direção, pretendemos encarar a paisagem enquanto fenômeno que é “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013:18), de modo a enfatizar os procedimentos críticos de Flores, que friccionam apreensões idealizadas. Enfatizando o olhar (componente que teria sido negligenciado historicamente, em detrimento do local e da imagem na noção de paisagem),

---

<sup>1</sup> Após o qual os alunos seguiam para a turma de um dos professores.

encaramos esta última como lugar duplo da troca “entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (Collot, 2013:89).

Se, conforme afirma Livia Flores em seu texto “Exercícios de Paisagem” (2021), “a paisagem não existe”, pois “se gesta nos acidentes” (Flores, in Flores & Sommer, 2021:5), encará-la enquanto interação entre o local, sua percepção e sua representação evita a instauração de uma apreensão única. Para Anne Cauquelin, os acidentes, tais como os monstros, são erros por excesso ou falta, frutos do muito ou do insuficiente (Cauquelin, 2007:46). Encarar a paisagem enquanto acidente, portanto, significa adotar um ponto de vista movente, que oscila entre o ínfimo e o panorâmico, distâncias percorridas a olho nu e através de dispositivos, a pé e de carro.

No artigo, abordaremos obras plásticas e poéticas da artista nas quais ela enfrenta territórios urbanos, simbólicos e imagéticos distintos, propondo interações constantes entre dentro e fora. Nesse sentido, sua ação artístico-pedagógica enquanto artista-pesquisadora também precisa ser enfrentada. Como veremos, é no esgarçamento das fronteiras entre os campos artístico, literário, e acadêmico que Livia Flores inscreve o seu ‘pensamento-paisagem’. Através dos múltiplos ‘exercícios de paisagem’ disparados em diferentes suportes, poderemos percorrer algumas experiências por ela desenvolvidas nos âmbitos visual, poético e universitário.

### **Abordagens da paisagem e obras de Livia Flores**

Em sua apreensão da paisagem enquanto composição, construção enquadrada, a filósofa francesa Anne Cauquelin assim definiu esse tradicional gênero pictórico:

Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de “artificial”. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, um valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (...) A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza (Cauquelin, 2007:38-39).

Para Cauquelin, a redução aos limites da moldura permite a apreensão da natureza enquanto artifício, projeto de quadro. Tal projeto é formado por arsenais culturais que diferem levemente entre indivíduos e grupos, enquanto os elementos (formas de objetos coloridos) e sua sintaxe (simetrias e associações de elementos) variam conforme a época e o lugar (Cauquelin, 2007:26).

Para a pesquisadora Maria Lúcia Bastos Kern, a paisagem urbana praticada na pintura e na fotografia:

[...] não apresenta, em geral, a noção de amplitude e nem de visão total, porque os espaços da cidade são múltiplos e fragmentados e não permitem a definição da linha do horizonte. De fato, elas representam ângulos de vista, nos quais procuram captar a velocidade e os processos de mudança que se instauram na mesma, sem deixar de lado as questões formais (Kern, 2011:9).

É nesse sentido que, diferenciando a apreensão pictórica e a fotográfica da paisagem, a autora aponta mudanças no enquadramento e na gradação entre os planos. A linha do horizonte marca a paisagem natural e tradicional em suas relações com a perspectiva e, conseqüentemente, com a sucessão de planos e o ponto de fuga. E a fotografia, embora dialogue com a pintura através de temas, composições e atmosferas da natureza, se diferencia através “do achatamento dos planos e da definição de linhas como elementos de estruturação próprios da sua linguagem” (Kern, 2011:2).

Michel Collot, no capítulo “Pensamento-paisagem” de seu livro *Poética e Filosofia da Paisagem*, enfatizou esta última enquanto resultado da interação entre a localização, a forma com que é percebida e a sua representação. Em outro capítulo do mesmo livro, o autor definiu o termo paisagem:

[...] Vimos que essa palavra desde sua origem, designou uma representação artística tanto quanto um lugar. Jamais houve, de um lado, a paisagem ‘no sentido próprio’ (*in situ*), e, de outro, sua percepção (*in visu*) e sua figuração (*in arte*). Ela não resulta da simples recepção de dados sensíveis, mas de sua estruturação perceptiva, que nos permite apreendê-los como uma configuração significativa. Essa visão de conjunto está ligada ao ponto de vista de um sujeito. Assim, a paisagem já é sempre uma imagem de uma região; depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo (Collot, 2013:55-56).



**Figura 1:** Livia Flores, *Projeto observador*, 2001. Exposição Squatters/Ocupações. Ateliers da Lada Porto, Portugal. Fotografia: Rita Burmester.

Ao enfatizar os aspectos ficcionais ou fabuladores da paisagem, Collot torna-se um teórico interessante para acessarmos alguns trabalhos artísticos de Livia Flores. Em obras como *Projeto Observador* (Figura 1), realizada na cidade do Porto, em 2001, e *Inserção em Retrovisão* (Figura 2), realizada no Rio de Janeiro, em 2002, a artista amplia a ideia de paisagem, ao oferecer pontos de vista outros, tais como recortes da cidade de ponta-cabeça, oriundos de frestas, reflexos etc. Em seus trabalhos, espelhos refletem e projetam imagens, mas não as fixam ou armazenam. Desse modo, embaralham relações entre dentro e fora, avesso e direito, perto e distante, centro e periferia, apresentando distorções interessantes. Nessa direção, imagens sobrepostas e pontos de vista inusitados são explorados pela artista.



**Figura 2:** Livia Flores, *Inserção em Retrovisão*, 2002. Intervenção urbana, Santa Teresa, Rio de Janeiro. Fotografia: Livia Flores. Imagens gentilmente cedidas pela artista.

A obra *Inserção em Retrovisão* (Figura 2), de 2002, foi selecionada para a 4ª edição do Prêmio Interferências Urbanas<sup>2</sup>. A proposição se constituía de cinquenta espelhos retrovisores posicionados em diferentes pontos do bairro de Santa Teresa - localizado na região central do Rio de Janeiro -, de modo a refletirem recortes da paisagem “variáveis segundo o ponto de vista do observador-transeunte” (cronologia, in Flores, 2012:184). Ladeiras e escadarias de acesso ao bairro transformaram-se em espaços privilegiados para a localização dos espelhos, de modo a fazer convergir em seus reflexos arquitetura e natureza. O poste que interrompe a vista do Pão de

<sup>2</sup> Para mais informações, ver: [https://www.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/santa\\_teresa.htm](https://www.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/santa_teresa.htm). Acesso em 13/07/2022 às 16:08h.

Açúcar, a luminária pública que ocupa a centralidade da imagem, bem como a ênfase nos muros das casas e nos degraus da escadaria sublinham o caráter antimonumental da cidade e da paisagem elencados pela artista. Se a paisagem se distingue da extensão territorial ou objetiva, dando-se a ver apenas a partir de um ponto de vista, o centro de tal visão passa a ser o sujeito. Nas obras de Livia Flores, entretanto, tal centralidade não é ocupada somente pelo olhar da artista. Ela engaja ativamente o espectador, apontando que a paisagem é “um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo” (Collot, 2013:51), ao mesmo tempo em que é também um espaço de negociações na diferença.

Nesse sentido, é interessante também apontar que, ao invés de optar por imagens de satélite, técnicas ou de alta resolução, seu interesse se concentra numa dada precariedade que é constituinte da imagem - seja pela tecnologia empregada seja pela sua não-fixação. Nos carros, os espelhos retrovisores auxiliam na visão periférica do motorista. Diminuindo os pontos cegos, possibilitam ao condutor enxergar áreas atrás e ao lado do veículo, invisíveis a olho nu. Ao trazer para os que andam a pé, um instrumento utilizado por motoristas em seus carros, Flores acolhe velocidades distintas, assim como formas diversas de percorrer e perceber a cidade. Apesar de escolhidos os pontos estratégicos para a colocação dos espelhos por parte da artista, *Inserção em retrovisão* parte da ação do espectador de deambular, indo de encontro aos espelhos, que fornecem verdadeiros “cortes a céu aberto”<sup>3</sup> e apontam a vulnerabilidade implicada na formação da obra: “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear (*re-extravagare*)” (Collot, 2013:52).

Em seu livro *Técnica, Espaço, Tempo*, o geógrafo brasileiro Milton Santos explicita as diferenças de temporalidades e ritmos que habitam a cidade, apontando para os diversos modos e velocidades de percursos no espaço urbano:

Pode-se falar de um tempo único da cidade, ou de um tempo único regional, como se falaria de um tempo universal único? Grupos, instituições, indivíduos convivem juntos, mas não praticam os mesmos tempos. O território é na verdade uma superposição de sistemas de engenharia diferentemente datados, e usados, hoje, segundo tempos diversos. As diversas estradas, ruas, logradouros, não são percorridos igualmente por todos. Os ritmos de cada qual – empresas ou pessoas – não são os mesmos. Talvez fosse mais correto utilizar aqui a expressão *temporalidade* em vez da palavra *tempo* (Santos, 1997:45-46).

No trabalho de 2001, *Projeto Observador* (Figura 1), realizado durante a residência artística nos Ateliês da Lada, no Porto, durante três meses, a artista transformou o espaço do ateliê em câmara escura através do escurecimento total do ambiente. A residência integrou o projeto *Squatters/Ocupações* no Museu Serralves, no mesmo ano. No vinil preto colado às

---

<sup>3</sup> Expressão utilizada por Tania Rivera em seu texto “O Belo e o ínfimo”, publicado no livro *Livia Flores* (RIVERA, in Flores, 2012:51).

janelas, Flores empreendeu pequenas aberturas, o que permitiu obter projeções invertidas da paisagem externa sobre as paredes do espaço. A quantidade de furos, seu diâmetro e posição determinaram a construção da imagem, deixando perceber movimentos que aconteciam do lado de fora em tempo real: dependendo da incidência de luz sobre a paisagem, as imagens projetadas nas paredes do ateliê variavam em cor e intensidade, visíveis somente durante o dia.

Na ocasião da residência, a artista também realizou dois filmes: *Douro* e *Ribeira*. O primeiro traz imagens do fluxo da água do rio Douro, enquanto o segundo captura imagens do bairro da Ribeira através de frestas de vitrines e portas. As frases “liquidação de toda a existência”, “passa-se” e “trespassa-se”, capturadas por Flores, apontam as radicais mudanças econômicas em curso naquele momento em Portugal, desde a criação da zona do euro em 1999. Também digno de destaque é o fato de que, em 2001, a cidade do Porto foi considerada a capital europeia da cultura. A abordagem que Livia Flores empreendeu do momento crucial pelo qual Portugal passava no começo do século XXI registra as frases que enunciam a disponibilidade de espaços para venda e locação no bairro da residência artística. Desse modo, a artista aborda as transformações econômicas, sociais e espaciais dessa região da cidade do Porto. Na mesma direção, Milton Santos aponta como a paisagem, enquanto um dos componentes do espaço, é um palimpsesto, ou seja, é o:

[...] resultado de uma acumulação, na qual algumas construções permanecem intactas ou modificadas, enquanto outras desaparecem para ceder lugar a novas edificações. Através desse processo, o que está diante de nós é sempre uma paisagem e um espaço, da mesma maneira que as transformações de um idioma se fazem por um processo de supressão ou exclusão, onde as substituições correspondem às inovações (Santos, 1997:66-67).

Somado ao seu interesse pelos processos de formação da imagem (nesse caso o da câmera obscura), aqui Livia Flores se debruçou também sobre as condições específicas do bairro da Ribeira, onde se situam os Ateliês da Lada. Retomando o que escreveu Milton Santos, o autor definiu o *lugar* como “área do acontecer solidário” (Santos in Leite, 2007:163), no sentido de ações interdependentes:

Defina-se o lugar como a *extensão* do acontecer homogêneo ou do acontecer solidário e que se caracteriza por dois gêneros de constituição: uma é a própria configuração territorial, outra é a norma, a organização, os regimes de regulação. O lugar, a região não mais o fruto de uma solidariedade orgânica, mas de uma solidariedade regulada ou organizacional (Santos, 1997:36-37).

O lugar é o encontro entre *possibilidades* latentes e *oportunidades* preexistentes ou criadas. Estas limitam a concretização das ocasiões (Santos, 1997:44).

A partir das reflexões de Milton Santos acerca do lugar enquanto “união dos homens pela cooperação na diferença” (Santos, 1997:36), podemos frisar o interesse da artista pelas negociações de diferenças e as relações entre centro e margem das cidades contemporâneas. Tais

cooperações estão presentes nas parcerias com o artista Clóvis Aparecido dos Santos, com os estudantes de graduação e de pós-graduação, bem como com as colaborações no âmbito do coletivo poético Anáguas e em torno do projeto Desilha, que exploraremos adiante no texto. Nesse sentido, é importante sublinhar o protagonismo que espaços como a Fazenda Modelo, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e a zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, bem como a cidade universitária e a Ilha do Fundão, tomam em sua poética<sup>4</sup>.

Em entrevista à Revista Concinnitas, realizada em 2019, Livia Flores frisou seu foco nos deslocamentos horizontais, salientando que:

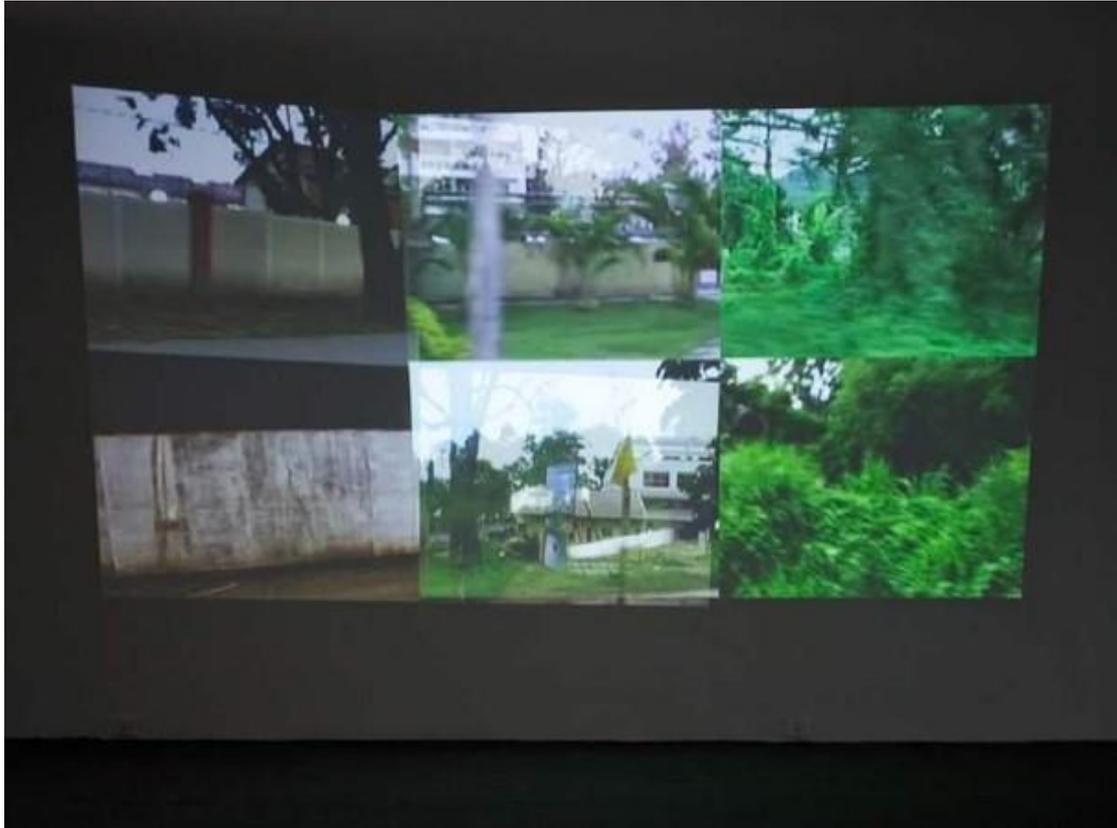
[...] de fato, os movimentos que eu costumo fazer, que eu gosto de fazer, são deslocamentos horizontais e talvez em busca de um ponto de vista meio que de fora da cidade. Deslocamentos periféricos. Pão de Açúcar, cartão postal, só se for invertido, só de cabeça para baixo (Flores, 2019:10).

Nessa perspectiva, outro trabalho que nos interessa discutir intitula-se *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* (Figura 3), de 2005-2010<sup>5</sup>. A artista efetivou uma espécie de varredura da Estrada do Rio Morto, em Vargem Grande, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, em franco processo de transformação. Percorrendo o trajeto com duas câmeras de vídeo acopladas às laterais do carro, Flores rastreou a estrada, fornecendo dois pontos de vista: um voltado para o Canal do Rio Morto, e o outro voltado para as construções. Montando o trabalho em diferentes janelas, a artista o expôs na coletiva *Tempo-Matéria*. Realizada no MAC/Niterói em 2010, a videoinstalação exibia os percursos de ida e volta na extensa estrada, ao longo do tempo. O título do trabalho advém de um grafite escrito no próprio caminho, que a artista também percorreu parcialmente a pé, possibilitando apreender certos detalhes, que aparecem nas fotografias da série (Figura 4).

---

<sup>4</sup> Em seu artigo intitulado “A precariedade das imagens: Clovis Aparecido dos Santos, Judith Butler e Livia Flores” (2021), a autora explora o modo como Livia Flores relaciona centro e margem na urbe e no sistema artístico contemporâneo. Texto disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2020/anais/pdf/Fernanda%20Pequeno.pdf> Acesso em 28/10/2022

<sup>5</sup> O vídeo pode ser visualizado no Vimeo da artista: <https://vimeo.com/user6741184>. Acesso em 28/10/2022 às 15:09h



**Figura 3:** Livia Flores, *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)*, 2010. Videoinstalação. MAC/ Niterói. Fotografia: Wilton Montenegro.

167

Na exposição no Museu de Arte Contemporânea, as fotos (Figura 4) foram montadas numa longa extensão de 5,90m, de modo a sugerir um *travelling*, que o espectador percorre com o seu corpo. Várias imagens pequenas foram montadas para sugerir continuidade e fluidez do espaço abordado. Mas, como as fotografias foram produzidas em momentos diversos e a partir de diferentes pontos de vista, a tarefa de encaixá-las torna-se árdua. A artista tenta nivelá-las a partir da linha do horizonte, como se remontasse um quebra-cabeça de um fragmento de sua cidade natal.



**Figura 4:** Livia Flores, *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)*. Série fotográfica, 2005-2010. Fotografia: Livia Flores.

Nesse sentido, é interessante retomarmos a primeira citação de Maria Lúcia Bastos Kern que trouxemos nesse texto, quando a autora abordou a fragmentação da paisagem urbana, bem como a dificuldade que daí advém na definição da linha do horizonte. Interessante também trazer novamente Michel Collot que, em seu já referido livro, tratou da relação entre o horizonte e a ambiguidade constitutiva da paisagem. O autor aponta que, desde o século XVI, a paisagem não aparece como “país” real, mas organizado pelo artista ou através do ponto de vista de um observador. É nessa dinâmica entre interior e exterior, realidade ao mesmo tempo subjetiva e objetiva que o horizonte se apresenta:

O horizonte manifesta essa ambiguidade constitutiva da paisagem. É uma linha imaginária que não se encontra reproduzida em mapa algum, cujo delineamento depende, ao mesmo tempo, de fatores físicos (relevos, eventuais construções) e do ponto de vista do observador. Seus limites se confundem com os do campo visual, mas este, ao mesmo tempo, abre a paisagem em direção a outros lugares invisíveis, que fazem um apelo à viagem e à imaginação (Collot, 2013:115).

Collot aborda o horizonte, que não se constitui como algo objetivo ou imutável, mas como fenômeno que muda segundo o ponto de vista adotado e que é reinterpretado em função do que é visto e do que o espectador sente ou imagina. Para ele:

[...] Entre o eu e o mundo, o horizonte delineia um traço de união que é também uma linha divisória intransponível, instaurando entre um e outro uma relação de intimidade e alteridade. [...] A paisagem exprime o sujeito, mas ultrapassa-o e abre-o, assim, a uma dimensão desconhecida dele mesmo e do mundo (Collot, 2013:83).

Como em uma espécie de quebra-cabeça, Flores tenta remontar as imagens que compõem *Passa batido mas não despercebido* (Figura 4) a partir da linha do horizonte. Mas, enquanto nos *puzzles* tradicionais temos pontos turísticos ou vistas naturais espetaculosas, Livia Flores confronta a paisagem sem lhe conferir um caráter magnânimo.

Nas fotografias de *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* (Figura 4) há uma sugestão de continuidade e de uma visada ampla sobre a longa extensão da Estrada do Rio Morto, embora não se trate de uma fotografia de 180 graus. Ao incluir o extracampo, inferido a partir dos cortes e da montagem do trabalho, a artista opera nos limites entre visível e invisível.

Em seu texto “Notas sobre a (Fotografia das sombras ready-mades)”, Livia Flores assim definiu a fotografia: “à diferença do traço manual, inscrição-rastro que separa o humano do mecânico” (Flores, 2009:20). É assim que o rastreamento proposto não é nada óbvio: o que a artista nos apresenta são versões de caminhos cotidianos, relações quase íntimas, inscrições-rastos dessa estrada percorrida em diferentes momentos e a partir de pontos de vista diversos. Desse modo, ao abordar a quinta dimensão do espaço proposta por Milton Santos caracterizada

pelo cotidiano, a artista adensa as imagens, atribuindo-lhes espessura.

Maria Lúcia Bastos Kern introduziu, em seu texto “História e Arte: as invenções da paisagem”, o panorama cujas representações ilusionistas de paisagens tentavam “introduzir o campo na cidade” (Kern, 2011:6). Em suas palavras, os panoramas:

[...] cujas telas circulares de 360 graus proporcionam ao espectador visões amplas e infinitas de imagens fixas, até então impossíveis de serem desfrutadas. Ele passeia como o flaneur, deslocando-se de um espaço a outro da paisagem contemplando-a e descobrindo novos fenômenos ou ângulos a serem observados, porém dentro de um espaço fechado que separa o seu olhar da cidade. Distinto da pintura de cavalete, na qual o espectador com um golpe de vista penetra na paisagem, o panorama exige o deslocamento do corpo no espaço. Os grandes e elevados eixos de circulação permitem o caminhar do olhar de cima (Beuvelet, 2008) sobre a paisagem ou sobre as representações de panoramas urbanos, sem estabelecer limites em nenhuma direção (Kern, 2011:6).

A professora Maria Lúcia Bastos Kern aponta também que o automóvel resgata a percepção da paisagem de frente e de forma panorâmica, mas não permite um olhar mais detalhista. Aqui, retomamos a opção de Livia Flores em unir diferentes velocidades em seus trabalhos: as do percurso a pé e de carro. A artista realiza a varredura da estrada de carro e, através de vídeos, capta tudo o que entra no quadro, já que as câmeras estão fixas nas laterais do veículo. Das janelas que formam a videoinstalação *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* (Figura 3) advém uma espécie de tédio, oriundo da monotonia do ritmo com que o carro percorre a paisagem. Nos vídeos, eventualmente ciclistas, carros e ônibus cruzam o quadro, mas o que prevalece são relevos, áreas verdes, algumas casas e poucos prédios em construção.

Nas fotografias da série (Figura 4), entretanto, Flores capta aquilo que chama a sua atenção. Segundo ela, existiria uma espécie de “treinamento na observação, de você andar e ir reparando nas coisas” (Flores, 2019:15). Em suas palavras: “[...] o tempo é importante para dar tempo das repetições acontecerem, das diferenças serem percebidas [...]. O mesmo trajeto e as diferenças, que é o que me interessa, os acontecimentos, os micro acontecimentos nesse mesmo trajeto” (Flores, 2019:15). Nas fotografias podemos perceber um vestido pendurado na cerca, numa árvore o local de um vigia e outras marcas de intensidade. A capacidade da fotografia de fixar o ínfimo é explorada pela artista. Em seu anteriormente referido livro, Milton Santos abordou as diferenças de ritmos e mobilidade na cidade:

[...] Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente prefabricadas, é a sua perdição. (...) Os homens “lentos”, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações (Santos, 1997:84).

Nos desenhos sobre papel carbono de 2000, intitulados *Rodoviária – Rua do Hotel sem passado – Centro* (Figura 5), a artista apresentou uma espécie de cartografia onírica da cidade. Mais do que indicações de bairros ou localizações precisas, as inscrições do título sugerem imagens melancólicas, miragens de cidade. Como fragmentos, os desenhos fornecem pistas para a reconstituição de um trajeto. Esse mapa ficcional, que foi o mote para a exposição individual da artista no Espaço Agora-Capacete, no Rio de Janeiro em 2000, foi montado ao rés do chão, entre duas lâminas de vidro. Iluminados por lâmpadas de baixa potência (7w), os desenhos sobre papel-carbono foram perfurados pelo impacto da máquina de escrever e dos gestos da escrita à mão, afirmando sua aparição de modo frágil e precário, no limite da (in)visibilidade. No texto para a referida exposição, intitulado “Super”, o artista e professor Ricardo Basbaum afirmou tratar-se de “uma investigação do entorno, dos lugares por onde Livia passa, da paisagem que a cerca” (Basbaum in Flores, 2012:91).



**Figura 5:** Livia Flores, *Rodoviária – Rua do hotel sem passado – Centro*, 2000. Desenhos sobre papel-carbono, vidros e lâmpada de 7w. Montagem no Espaço Agora-Capacete, Rio de Janeiro. Fotografia: Wilton Montenegro.

Nesse sentido, é interessante retomarmos a aproximação que Kern faz entre os primórdios da paisagem e as representações cartográficas como fenômenos modernos. Ela explora as

relações entre a paisagem natural e os mapas, pois a paisagem possibilitou ao homem “descortinar o espaço e lhe sugerir o sentimento de maior controle sobre o seu mundo, num momento em que a cartografia e outros avanços no campo da ciência colaboram para o sucesso das expedições marítimas e dos descobrimentos de novos territórios” (Kern, 2011:1).

A indicação de trajeto em *Rodoviária – Rua do hotel sem passado – Centro* (Figura 5) funciona como uma cartografia onírica, apontando caminhos afetivos, tais como as “linhas de desejo” que, inscritas nas paisagens urbana e rural, transgridem trajetos pré-estabelecidos. Ao pensar nas diferentes representações cartográficas Milton Santos atestou que “o mapa do mundo são vários [sic], mas o mundo é um só” (Santos in Leite, 2007:81). Do mesmo modo, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser em seu livro *Natural:mente*, se referiu aos instrumentos cartográficos ‘das humanidades’ como mapas contrários aos das ‘ciências da natureza’ (Flusser, 2011:34). Nesse sentido, para o autor:

É perfeitamente possível inverter a relação entre mapa e paisagem, e consultar, não o mapa para se orientar na paisagem, mas a paisagem para orientar-se no mapa. Tais loucuras são perfeitamente possíveis. Mas quando se trata de tomar decisão, mapas não servem (Flusser, 2011:40).

No já referido texto de Ricardo Basbaum, ao citar os trabalhos em película da exposição de 2000, o autor utilizou os termos “paisagem em passeio” e “paisagem passagem”, evocando as imagens em movimento produzidas pela artista, frutos de seus deslocamentos. E é desse modo que podemos apontar a fricção empreendida por Livia Flores na/da ideia de cartão postal, uma vez que os recortes apresentados são improváveis e nada óbvios.

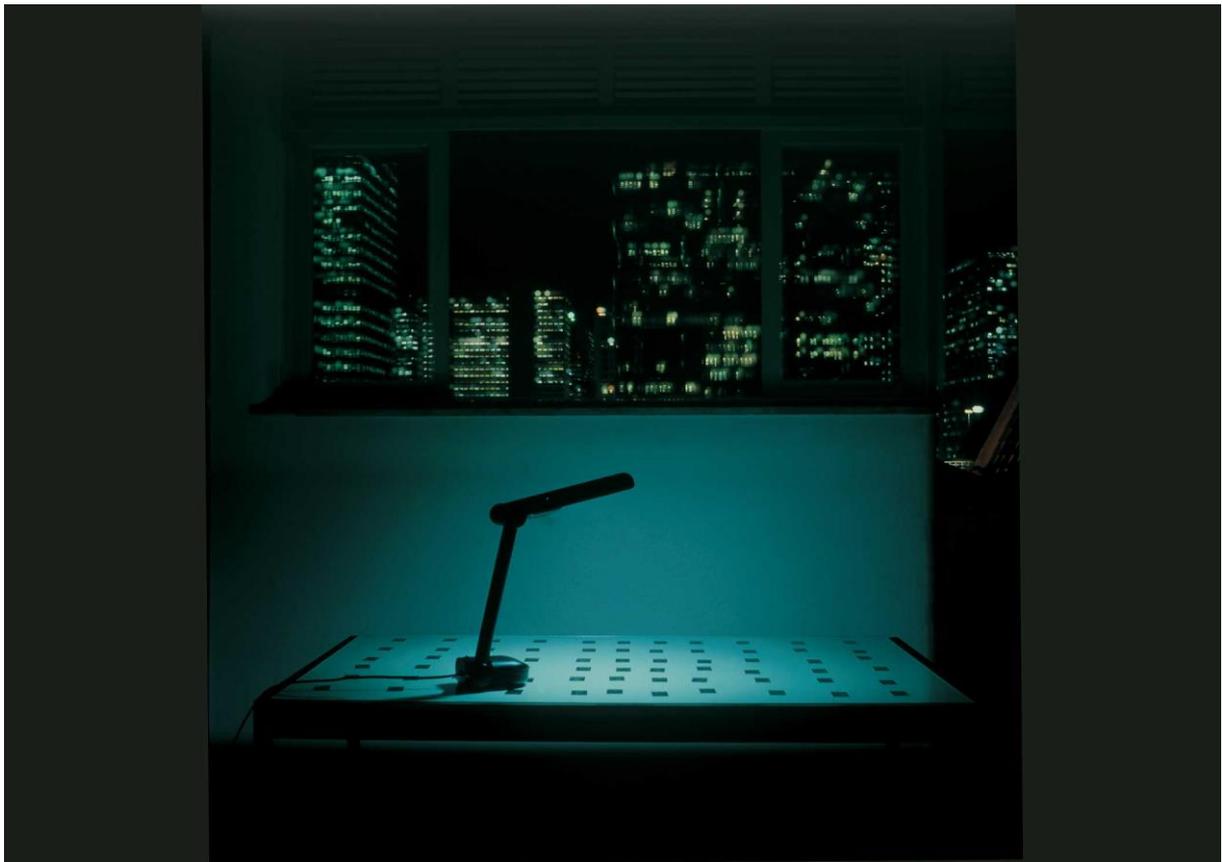
A instalação *12.04.2008* (Figura 6) enuncia através de fios e lâmpadas a frase Feliz ano novo. O trabalho, exposto no evento Intervenções artísticas no Morro da Conceição, em 2008, permaneceu aceso durante todo o fim de semana, anunciando a festa ou renovação extemporânea. O registro fotográfico em *plongé*, de autoria de Wilton Montenegro (Flores, 2012:42-43), com a cidade ao fundo (ou seria abaixo?), salienta a ideia de mirante com vista privilegiada do centro da cidade, embaralhando temporalidades e geografias. A instalação sugere algum tipo de desarranjo na ordem do tempo ou do discurso, tal como aquele proposto por Hans Georg-Gadamer em seu livro *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. No referido livro, o filósofo alemão atestou que a temporalidade da festa é de outra ordem, pois o festejar faz parar o tempo. O caráter não-pragmático da festividade proposta pela celebração de Livia Flores, assim, explora o tempo fora de ordem.



**Figura 6:** Livia Flores, 12.04.2008, 2008. Instalação com lâmpadas e fios, aproximadamente 25 x 1,5 m. Morro da Conceição, Rio de Janeiro. Fotografia: Wilton Montenegro.

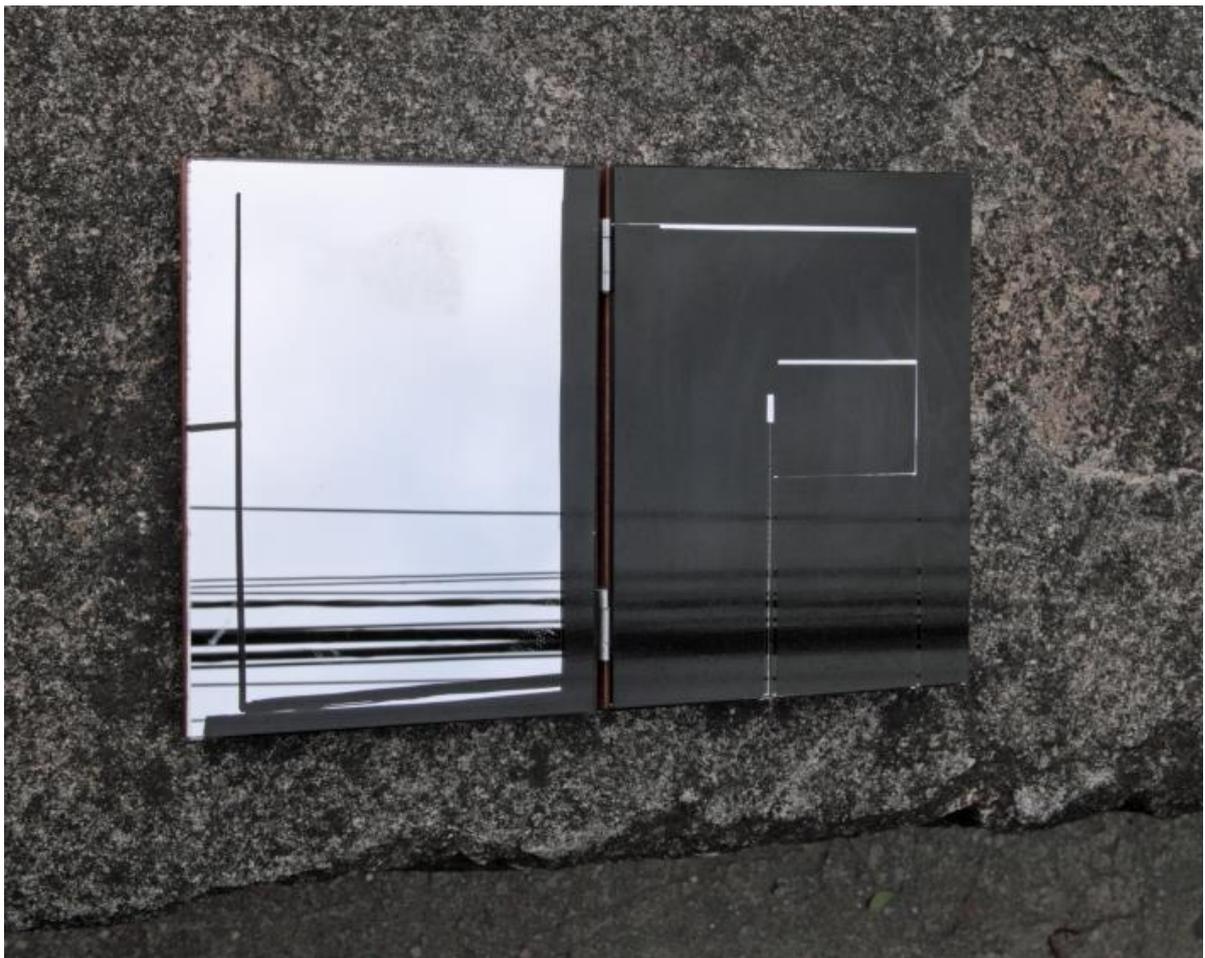
Lidando com o gênero artístico tradicional (pictórico e fotográfico) do retrato, em *Lambe* (Figura 7) a artista empreendeu fotografias 3x4, como aquelas que integram documentos tais como as carteiras de identidade e de trabalho. Mas, ao invés de pessoas, os retratados são prédios

do centro do Rio de Janeiro. Com suas luzes acesas durante a noite, esses edifícios corporativos e comerciais formam um *skyline* característico: essas construções, sedes de grandes empresas e órgãos governamentais, constituem parte da identidade da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho foi exposto no Espaço Rés do Chão – local de trabalho e moradia do artista Edson Barrus, no centro do Rio –, onde as fotos foram dispostas sob o tampo de vidro de uma mesa de escritório, com uma luminária. Como numa espécie de *backlight* às avessas, a artista aproveitou a luz que emana das fotografias noturnas, explorando também os reflexos da luminária no vidro. Complementando a montagem, através das janelas do espaço, era possível reconhecer alguns dos prédios fotografados, num jogo de escala interessante que inverte quem identifica e quem é identificado. A partir da exploração do gênero artístico do retrato, assim, Flores enfrenta a paisagem urbana do Rio de Janeiro, tensionando as escalas 3x4 e panorâmica e os formatos vertical e horizontal, em geral atribuídos respectivamente ao retrato e à paisagem. Desse modo, embaralha funções e usos desses gêneros pictóricos e fotográficos, já que na obra, ao invés de seres humanos, figuram edifícios.



**Figura 7:** Livia Flores, *Lambe*, 2002. 66 impressões fotográficas em formato 3x4 realizadas em colaboração com Raimundo Bandeira de Mello. Montagem no Espaço Rés do Chão, Rio de Janeiro. Fotografia: Wilton Montenegro. Imagem gentilmente cedida pela artista.

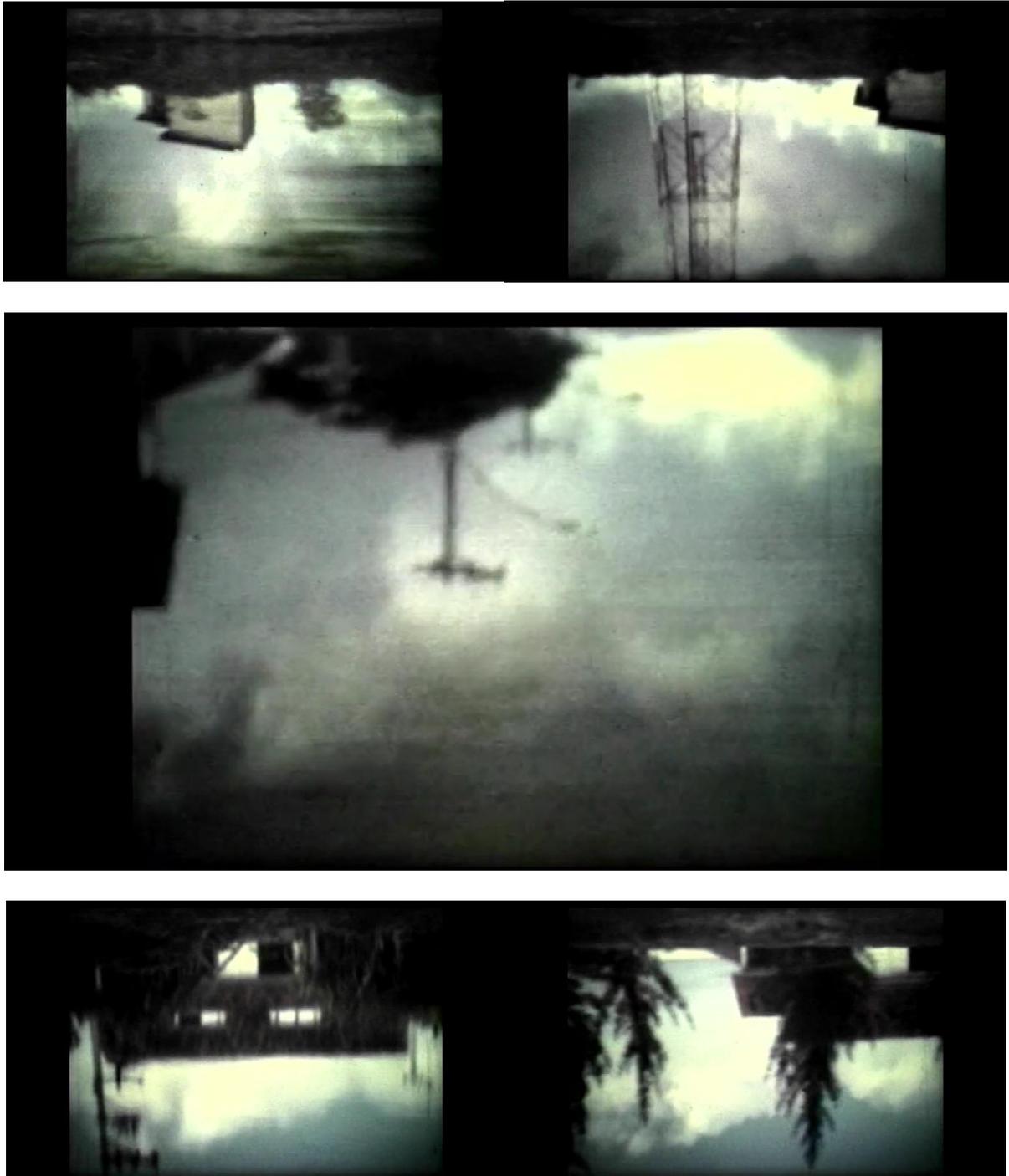
Em *Livro labirinto* (Figura 8), de 2007, Livia Flores propôs uma inversão radical do ponto de vista. Formado por uma estrutura de madeira com dobradiças, espelhos e impressão serigráfica, o livro permite, a um só tempo, que o espectador-leitor se veja no reflexo, ao mesmo tempo em que o entorno é refletido. Os espelhos contêm impressões que sugerem a planta baixa de um apartamento, mas acabam atuando como delimitações da superfície reflexiva: o espaço dentro do espaço, dentro do espaço. Nas fotografias de Wilton Montenegro impressas na publicação *Livia Flores* (Flores, 2012:158), a superfície espelhada do livro, que reflete a imagem do espectador, ao mesmo tempo em que rebate o entorno, é levada a passear pela cidade, tal como nos registros do *Livro da Criação*, que Lygia Pape produziu em 1959-1960. Nos dois casos, os livros saem das estantes ou do recolhimento do ambiente das bibliotecas para ganharem o mundo. Outra relação entre as artistas pode ser estabelecida através de seus interesses pelos espaços urbanos: Livia Flores acolhe a complexidade do mundo em seus rastreamentos e varreduras, enquanto Lygia Pape se via como uma aranha, tecendo teias na cidade com seu carro.





**Figura 8:** Livia Flores, *Livro Labirinto*, 2007. Serigrafia sobre espelho, madeira e dobradiças, 20 x 30,5 x 1 cm. Fotografia: Wilton Montenegro. Imagens gentilmente cedidas pela artista.

O filme *Rio Morto* (Figura 9), de Livia Flores, 2000, parte de um espelhamento. Realizado no âmbito da série que engloba também *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* (Figuras 3 e 4) e outras obras, o trabalho corre paralelamente a um curso d'água em cuja superfície espelha-se invertida a imagem da ocupação urbana que se eleva às suas margens. O confronto do espectador com tal imagem invertida em movimento causa certa vertigem. O Canal do Rio Morto, localizado no bairro de Vargem Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, atua como superfície que reflete, de ponta-cabeça, a paisagem de seu entorno. O *travelling* aponta o deslocamento da artista, que percorre a extensão de carro, e também as variações dessa paisagem que se transforma e deteriora, devido à especulação imobiliária e à expansão da cidade. O ritmo com que a cidade é percorrida nas imagens de *Rio Morto* vai na contramão da velocidade com que a paisagem urbana muda. Espécie de *road-movie* às avessas, o filme reflete a cidade carioca de cabeça para baixo, tornando-se peça-chave no vocabulário plástico de Livia Flores, que se desdobra em seus exercícios de paisagem também no âmbito da poesia. Tais exercícios se complexificam em sua atuação enquanto artista-pesquisadora que forma outros artistas no âmbito da graduação e da pós-graduação. Como veremos, é nos interstícios entre os campos artístico, poético e universitário que se institui o pensamento-paisagem da artista.



**Figura 9:** Livia Flores, *Rio Morto*, 2000. Super 8 transferido para vídeo digital. Frames extraídos do arquivo digital do filme.

## Anáguas

Fundado no começo da pandemia, em 2020, o coletivo poético Anáguas é formado por Ana Cláudia Romano Ribeiro, Consuelo Lins, Ismar Tirelli Neto, Katia Maciel, Livia Flores e Rodrigo Moretti. Na *live*<sup>6</sup> de lançamento de *Sol talvez seja uma palavra*, primeiro livro do grupo,

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9MwSnw7c0vU>. Acesso em 07/07/2022.

comentou-se sobre o processo de composição do mesmo, publicado em 2022. Após um ano de encontros semanais remotos, devido à pandemia da Covid-19, os componentes decidiram realizar uma residência de escrita na Casa Mole, localizada no entorno da Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Oriundos dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, cinco integrantes se reuniram presencialmente e a sexta componente participou remotamente da imersão.

O grupo foi para a residência motivado a enfrentar questões relativas à paisagem, à natureza e ao Impressionismo e, durante seis dias, seguiu uma programação dividida em três exercícios diários, que se refletem nas sessões do livro. Nesse sentido, é relevante considerar que a residência foi realizada no decorrer da pandemia quando, durante o isolamento social, as casas converteram-se em paisagens, possibilidades únicas de horizonte. Nesse contexto, o interesse do coletivo em enfrentar o espaço exterior e a paisagem se complexifica ainda mais.

Os pontos de partida foram a ideia de paisagem e escrever a partir do artista Paul Cézanne, de modo que o livro foi organizado em três capítulos: Exercícios de paisagem, Cézannes e Noturnas. Compreendendo o Impressionismo como arte da luz e do instante, durante a imersão os componentes saíam ao final da tarde para escrever a partir de impressões da paisagem, cada um com seu caderno. Na viagem, o grupo levou consigo uma pequena biblioteca sobre os temas elencados, de modo a fomentar as leituras que eram efetivadas à noite. Após a discussão dos textos lidos, passavam à apreciação de poemas de autoria do grupo, que também eram comentados. Da sessão Noturnas, destaco dois versos de Livia Flores: “Proposta urbanística/ Que se plantem árvores no lugar de monumentos”<sup>7</sup> (Flores, in Ribeiro *et al.*, 2022:71), que congregam o interesse da artista pelo que denominamos o caráter antimagnânimo de suas paisagens. Certa *secura* parece permear os seus poemas, assim como vulnerabilidade e concisão também estão presentes em seus trabalhos visuais.

Os versos de Flores acerca do plantio de árvores ao invés de monumentos aludem ao trabalho *7000 Carvalhos*, que o artista alemão Joseph Beuys realizou no âmbito da VII Documenta de Kassel. Constituída pelo plantio de 7.000 árvores de carvalho, a intervenção de Beuys na paisagem de Kassel teve início na edição da Documenta inaugurada em 1982 e foi concluída na edição seguinte, em 1987, após a morte do artista. O plantio, portanto, durou cinco anos, sendo completado no âmbito da Documenta VIII<sup>8</sup>. Nessa direção, é importante também

<sup>7</sup> Eis o poema completo de Livia Flores publicado na Sessão Noturnas do livro *Sol talvez seja uma palavra* (Flores in Ribeiro *et al.*, 2022:71): "Gosto de flores e folhagens// Por causa dos desenhos/ Pensei estudar botânica// Proposta urbanística/ Que se plantem árvores no lugar de monumentos// Feios equivocados impróprios/ Ninguém brinca ao seu redor// Primeiro escolher o sítio/ Pensar que árvore ficaria// Para a mãe/ Flor-de-cera// Para o pai/ Cinamomo// Uma lembrança de infância/ Eu retardando o passo".

<sup>8</sup> No texto retrospectivo sobre a 7ª edição da Documenta, realizada em 1982 com direção artística de Rudi Fuchs, foi publicado o seguinte trecho acerca do trabalho: “Os cidadãos de Kassel foram convidados a plantar 7.000 árvores em toda a cidade neste projeto de arborização urbana. Uma pedra de basalto foi colocada ao lado de cada árvore.

apontar o fato de que o artista atuou como professor na Academia de Artes de Düsseldorf, onde Livia Flores estudou. Embora a chegada de Flores à Academia tenha praticamente coincidido com a aposentadoria do professor, uma série de trabalhos da artista referenciam o uso do feltro, que Beuys empregou em algumas de suas obras. Além disso, ele foi um dos artistas por ela investigados em sua dissertação de mestrado<sup>9</sup>.

Na peça sonora intitulada *Fitonovela*<sup>10</sup>, o coletivo Anáguas explora a invasão da cidade pela floresta, abordando o revidar da natureza<sup>11</sup>. O trecho “O Rio de Janeiro, que nasceu em março, carpe florestas no travesseiro, e o cadáver cresce, cresce a cada dia”, lido por Ana Cláudia Romano Ribeiro, aciona questões relativas à morte e às possibilidades de sobrevivência numa cidade-selva. Neste trabalho coletivo, Livia Flores lê o poema “Exercícios de paisagem”, título que, além de configurar uma sessão do livro *Sol talvez seja uma palavra* também seria o mote para a terceira edição do seminário *Desilha*, que abordaremos adiante. O seu texto homônimo, publicado posteriormente, nos *Cadernos Desilha 3*, também é referenciado no título do presente artigo e é parcialmente reproduzido a seguir:

O que é ter memória da paisagem? A paisagem não existe. A paisagem é um mundo compacto. A paisagem se gesta nos acidentes. Esses são os anzóis, os ganchos da lona de um circo que se arma numa paisagem de *olvido*. A paisagem fala, mas não por si. A paisagem é um exercício do olhar. Um exército, sua prerrogativa escópica. A paisagem são posições de ataque e defesa (Exercícios de paisagem. A continuar)<sup>12</sup>.

178

Publicado no podcast *Celeste* da revista *Select* em abril de 2021, mês de lançamento do primeiro livro de Anáguas, *Fitonovela* é o primeiro trabalho assinado coletivamente, congregando textos de autoria dos integrantes com citações sonoras que relacionam floresta e cidade.

---

Como as pedras haviam sido armazenadas com antecedência – para desespero do povo de Kassel – na Friedrichsplatz em Kassel, o progresso da ação podia ser monitorado à medida que a montanha de pedras ficava menor. A última árvore foi plantada durante a documenta 8. Joseph Beuys, que morreu muito jovem em 1986, não testemunhou o evento. As árvores ainda estão de pé em Kassel hoje”.

Disponível em [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7)

Acesso em 28-10-2022 às 11:08h.

<sup>9</sup> Intitulada “Sobre a cura da arte: Nietzsche, Beuys, Clark”, a dissertação de mestrado, que Livia Flores defendeu junto ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ em 1998, parte da noção de cura em Nietzsche e analisa as obras de Lygia Clark e Joseph Beuys.

<sup>10</sup> Disponível em <https://www.select.art.br/fitonovela/>

Acesso em: 06-07-2022 às 9:34h.

<sup>11</sup> Nesse sentido, vale referenciar o livro *Sobre os ossos dos mortos*, da escritora polonesa Olga Tokarczuk. Ambientado numa região remota da Polônia, o romance aborda uma série de assassinatos macabros que começam a ocorrer, trazendo medo e quebrando o tédio da paisagem invernal. A protagonista, Janina, é uma senhora excêntrica que prefere a companhia dos animais, e sabotagem armadilhas de caça. Ela passa a afirmar que os assassinatos configuram uma vingança dos bichos, pela violência extrema sofrida, hipótese que se espalha pela região.

<sup>12</sup> Com exceção do primeiro verso, extraído da audição de *Fitonovela*, todo o texto, além de constar no referido trabalho sonoro, também foi publicado em: Flores (in Flores & Sommer [Orgs.], 2021:5).

## Desilha

As ações artísticas de Livia Flores desdobram-se em suas empreitadas poéticas, bem como em sua atuação pedagógica. Assim, torna-se relevante abordarmos, além do coletivo Anáguas, também o projeto Desilha, que analisaremos adiante. Como professora, Livia Flores desenvolve o projeto de pesquisa em arte e cidade na Universidade Federal do Rio de Janeiro intitulado Desilha. No texto que publicou com Michelle Sommer, colaboradora do projeto e também membro do grupo de pesquisa ATOTALIDADE, coordenado por Flores, assim as autoras definiram o projeto:

Na origem do projeto DESILHA está a prática docente junto à linha de pesquisa em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRJ), dirigida à formação teórico-prática de artistas contemporâneos. Considerando que o paradigma insular ancora profundamente a noção de trabalho em arte sob o signo do sujeito-autor, da moldura e do cubo branco/ caixa preta, propomos convocar a criação artística ao debate coletivo, colocando-a em situação, a fim de provocar um estado de fricção com o entorno. Ao longo dos cursos semestrais ministrados desde 2014 por Livia Flores e Ronald Duarte, ambos artistas, e contando, a partir de 2017, com a participação de Michelle Sommer, pesquisadora, crítica de arte e curadora, fomos reconhecendo o galpão onde trabalhamos, misto de ateliê, sala de aula e local de exposição, mas também a universidade, a ilha e a cidade, através dos deslocamentos entre diversas posições e da proposição de ações, transformando a palavra desilha em verbo e convite a mover-se além dos perímetros demarcados da arte e do seu ensino formal (Flores & Sommer, 2019:226).

179

A plataforma vem, desde 2014, realizando uma série de ações, tais como cursos na pós-graduação, organização de seminários, encontros acadêmicos, mostras expositivas e outras intervenções, além da publicação dos *Cadernos Desilha*, que estão disponíveis para acesso<sup>13</sup>. Também vem executando o que as autoras denominaram atravessamentos cujas propostas investigativas e artísticas se deslocaram para os territórios da Maré, da Vila Autódromo, da Aldeia Maracanã e do centro da cidade carioca. Pensando a partir da cidade universitária, da Ilha do Fundão e de seu entorno, o projeto vem transbordando para outros bairros do Rio de Janeiro, intervindo de modo poético em espaços variados:

As ações propostas pela plataforma DESILHA discutem cidadania e ativismo, englobam percepções sobre multiculturalismo e interculturalidade na cidade e tomam o espaço urbano como impulso para a construção de narrativas e de ações, aderindo o lugar da universidade ao contexto social imediato da cidade. Para, quiçá, novas e outras navegações, em um futuro possível, porvir (Flores & Sommer, 2019:232).

DESILHA 2021\_ 3º Seminário nacional de pesquisas em arte e cidade: Exercícios de paisagem<sup>14</sup> foi realizado remotamente entre maio e junho de 2021, tendo seu título e mote

<sup>13</sup> Publicações disponíveis em <https://atotalidade.wixsite.com/desilha/publicacoes>. Acesso em 08-07-2022.

<sup>14</sup> As mesas estão integralmente disponíveis no canal do grupo de pesquisa no Youtube intitulado desilha\_atotalidade <https://www.youtube.com/channel/UC05yU6A1e36hXi4JCHisTJQ>. Acesso em 13-07-2022.

surgido no âmbito dos encontros semanais do coletivo Anáguas. Os pontos de vista multidisciplinares das comunicações, proporcionaram a organização em quatro mesas temáticas: Paisagem com animais e filmes, Paisagem-maternagem, Corpoterritório, e Paisagens minerais, de modo a impulsionar a “reconfiguração nos modos de pensar e agir no mundo”<sup>15</sup> e de imaginar “paisagens como energia de transformação do mundo em que vivemos” (Flores in Flores & Sommer, 2021:5).

### Considerações finais

Se recuperarmos a definição proposta por Flores da fotografia como inscrição-rastro, podemos relacioná-la a seu interesse pela gravura, presente desde o início da sua formação artística na Escolinha de Artes do Brasil. A partir disso, salientamos seu foco em outras formas de impressão, compreendendo as suas experiências com o cinema (e advindo daí também as inversões e espelhamentos, bem como as relações entre positivo e negativo, luz e escuridão), presentes em alguns dos trabalhos que discutimos nesse texto.

A multiplicidade de suportes explorados pela artista em suas obras no campo das artes visuais soma-se, mais recentemente, à experimentação poética, no âmbito do coletivo Anáguas. Nessa direção, nos interessou também considerar o foco de Livia Flores na ideia de mobilidade, presente no caráter intercambiante de sua poética, nos trabalhos referidos, e também no projeto Desilha, que aborda as diferentes formas e os ritmos distintos com que a cidade é percorrida, percebida e habitada.

É assim que as variações da imagem propostas pela artista apontam para subversões de deslocamentos dados, ressignificando os seus trajetos em sua cidade natal e em outros lugares por onde passa. Obras como *Passa batido mas não despercebido*, *Projeto Observador*, *Inserção em Retrovisão*, *Rio Morto e Rodoviária – Hotel sem passado – Centro* invertem percursos óbvios, estabelecendo outros mapas. É desse modo que, mais do que caminhos, o que os trabalhos analisados neste texto sugerem são desvios, atravessamentos de espaços, tempos, sujeitos e imagens, propondo enfrentamentos de diferentes cidades. Ao propiciar deslizamentos entre sujeitos e territórios, interior e exterior, dentro e fora, aqui e lá, visível e invisível, chãos e céus, a artista favorece encontros entre mundos e pontos de vista.

As abordagens que as obras de Livia Flores empreendem das paisagens do Rio de

---

<sup>15</sup> Texto não assinado, retirado da página 210, contendo os créditos do evento e da publicação DESILHA 2021\_ 3º Seminário nacional de pesquisas em arte e cidade: Exercícios de paisagem, ocorrido entre 20 de maio e 10 de junho de 2021. Disponível em [http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3\\_web.pdf](http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3_web.pdf). Acesso em 07-07-2022.

Janeiro, do Porto e de outras cidades por ela percorridas, salientam sua opção por deslocamentos horizontais, não hierárquicos, com pontos de vista periféricos ou quase de fora dessas cidades. Assim, seus trabalhos desfazem a ideia de cartão postal, constituindo operações críticas no campo artístico, literário e acadêmico. Os vocabulários plástico, poético e teórico da artista-pesquisadora alimentam-se mutuamente, estimulando leituras polissêmicas de espaços urbanos, processos de especulação imobiliária e exclusão social. Através de parcerias com artistas, pesquisadores, professores, poetas e estudantes, e de negociações com espaços públicos, privados e institucionais, as ações artístico-pedagógicas de Livia Flores se inserem na paisagem urbana de modo lírico, porém não idealizado. Mesclando investigações teóricas, poéticas, visuais e pedagógicas, seu vocabulário constitui-se de exercícios de paisagem tão interessantes quanto diversos. Como pudemos perceber ao longo das análises empreendidas no texto, é na pluralidade de operações realizadas, bem como nos deslizamentos entre linguagens, que a artista instaura seu pensamento-paisagem.

## Referências

- CAUQUELIN, Anne (2007), *A invenção da paisagem*. São Paulo, Martins Fontes.
- GADAMER, Hans-Georg (1985), *A atualidade do Belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- FLORES, Livia (2012), *Livia Flores*. Rio de Janeiro, Automática.
- FLORES, Livia (2019), “E essa aranha aí e esse raio de lua”. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, Instituto de Artes da UERJ, v. 20, n. 36, pp. 5-45 [Consult. 20-12-2021]. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47951/33180>
- FLORES, Livia (2009), “Notas sobre a (Fotografia das sombras dos ready-mades)”. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, Instituto de Artes da UERJ, n. 14 [Consult. 09-01-2022]. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55519/35595>
- FLORES, Livia & SOMMER, Michelle (2019), “Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro”. *Poiesis*. Niterói, PPGCA-UFF, n. 33 [Consult. 10-01-2022]. Disponível em <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29113/pdf>
- FLORES, Livia & SOMMER, Michelle [orgs.] (2021), *Cadernos Desilha 3: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro, PPGAV/ EBA-UFRJ; PPGAC/ ECO-UFRJ; Editora Circuito [Consult. 07-07-2022]. Disponível em [http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3\\_web.pdf](http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3_web.pdf)
- FLUSSER, Vilém (2011), *Natural:mente*. São Paulo, Annablume.
- KERN, Maria Lúcia Bastos (2011), “História e Arte: as invenções da paisagem”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, pp. 1-14 [Consult. 08-01-2022]. Disponível em [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655135\\_ARQUIVO\\_Arte,histepaisagemANP UHM.LuciaKern2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655135_ARQUIVO_Arte,histepaisagemANP UHM.LuciaKern2011.pdf)
- LEITE, Maria Angela P. [org.] (2007), *Milton Santos – Encontros*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue.

MONDZAIN, Marie-José (2022), “Paisagens”. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Belo Horizonte, Relicário.

PAPE, Lygia (1998), *Lygia Pape: entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro, Lacerda.

PAPE, Lygia (1983), *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro, Funarte. Coleção Arte Brasileira Contemporânea.

PEQUENO, Fernanda (2021), “A precariedade das imagens: Clovis Aparecido dos Santos, Judith Butler e Livia Flores”. *Anais do 40º Colóquio do CBHA*. Uberlândia, pp. 355-365 [Consult. 04-09-2022]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2020/anais/pdf/Fernanda%20Pequeno.pdf>

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano *et al* (2022), *Sol talvez seja uma palavra*. Rio de Janeiro, Editora 7Letras.

SANTOS, Milton (1997), *Técnica, Espaço, Tempo*. São Paulo, HUCITEC.

---

### Abstract

---

The text addresses apprehensions of landscape in the works of the Brazilian contemporary artist Livia Flores that confront subject and territory, interior and exterior. In the article, we analyze, in addition to the artist's visual works, also her poetic collaborations - produced within the framework of the collective Anáguas -, as well as her research project in art and the city, entitled Desilha. To this end, we collate art, literature, philosophy and geography theorists, going through 'landscape exercises' triggered in the fields of fine arts, poetry and higher education.

Keywords: Livia Flores; landscape; contemporary art; Brazilian art.

---

### Resumen

---

El texto aborda aprehensiones del paisaje en la obra de la artista contemporánea brasileña Livia Flores que confrontan sujeto y territorio, interior y exterior. En el artículo analizamos, además de las obras visuales de la artista, también sus colaboraciones poéticas - producidas en el marco del colectivo Anáguas-, así como su proyecto de investigación en arte y ciudad, titulado Desilha. Para ello, cotejamos a teóricos del arte, la literatura, la filosofía y la geografía, a través de 'ejercicios de paisaje' desencadenados en los campos de las artes visuales, la poesía y la educación superior.

Palabras clave: Livia Flores; Paisaje; Arte contemporáneo; Arte brasileño.

---