

A pluralidade das paisagens de guerra

Leonardo Luiz Silveira da Silva¹

Jamerson Sérgio Rezende Passos²

Resumo

O artigo em questão apresenta uma proposta de categorização das pinturas de paisagens de guerra, tendo em mente que a diversidade de categorias alude frontalmente aos valores assimétricos dados a guerra e à paisagem enquanto categoria geográfica. O artigo defende a posição de que os valores dados à guerra e expressos por meio das paisagens de guerra se constituem como componentes da análise geopolítica.

Palavras-Chave: Guerra; paisagem; pinturas.

La pluralidad de los paisajes de guerra

Resumen

El artículo en cuestión presenta una propuesta de categorización de las pinturas de paisajes de guerra, teniendo en cuenta que la diversidad de categorías alude frontalmente a los valores asimétricos dados la guerra y el paisaje como categoría geográfica. El artículo defiende la posición de que los valores dados a la guerra y expresados por medio de los paisajes de guerra se constituy en como componentes del análisis geopolítico.

Palabras Clave: Guerra; paisaje; pinturas.

Introdução

As guerras precedem o Estado, sendo quase tão antigas quanto o próprio homem. Atingem “os lugares mais secretos do coração humano, lugares em que o ego dissolve os propósitos racionais, onde reina o orgulho, onde a emoção é suprema, onde o instinto é rei” (KEEGAN, 2006, p.18). Acompanham o desenvolvimento da humanidade da mesma forma que as artes o fazem. É um fato muito comum as guerras terem sido descritas pelas artes, até mesmo se considerarmos eventos contemporâneos como os registrados na década de 1990

¹ Graduado em Geografia (UFMG), especialista em Gestão de Políticas Sociais (PUC-MG), mestre em Relações Internacionais (PUC-MG), doutor em Geografia - Tratamento da Informação Espacial (PUC-MG). Instituto Federal do Norte de Minas Gerais - Campus Salinas. leoluizbh@hotmail.com

² Graduado em Artes, Mestre em Artes. Instituto Federal do Norte de Minas Gerais - Campus Salinas. jamerson.rezende@ifnmg.edu.br

nos Balcãs, que inspiraram inúmeros artistas (SALECL, 2001). Se, por intermédio das artes, as emoções humanas são passíveis de serem representadas, as guerras também o são. Afinal, possuem o potencial, ao lado das grandes tragédias, de marcarem corações e mentes. Todavia, as guerras apresentam dimensão ambígua, ao poder despertar no homem o sentimento de uma glória alcançada. Afinal, se os princípios aristotélicos e clausewitzianos forem de fato plausíveis e passíveis de se retroalimentar, poderemos parir um axioma: o homem é um animal político que encontra na guerra a continuação da política por outros meios. Há quem conteste esta posição de Clausewitz, como, por exemplo, Hannah Arendt, que afirma que a violência é justamente a falência da política (quando a violência está presente, o poder está ausente; ou ainda, é redundante afirmar que o poder é não violento) (ARENDR, 2009).

Por intermédio das pinturas, artistas representaram diversas faces da guerra. Por meio do seu olhar, a representação intersubjetiva da realidade ganha forma, revelando os sentidos, denunciando os horrores, glorificando as realizações de um fenômeno corriqueiro e que foi capaz, segundo estimativas, de ceifar 187 milhões de vidas ao longo do século XX, que foi tido como o mais mortífero de toda a história documentada (HOBSBAWN, 2007). As guerras marcam de forma decisiva a paisagem. A intersubjetividade do significado trazido pela guerra é análoga às próprias características da paisagem enquanto categoria geográfica. Desta forma, a guerra poderá contribuir para a construção de paisagens do medo (TUAN, 2005) e da glória.

O artigo em questão propõe a categorização das pinturas que retratam as guerras, dimensionando o espectro da intersubjetividade do fenômeno em questão e propondo uma analogia com a própria natureza da paisagem entendida enquanto categoria geográfica. A relevância desta reflexão passa pela própria avaliação da condição humana, diversa no que diz respeito às experiências individuais. Desta forma, o entendimento da violência entre os homens passa também pela necessidade do entendimento da condição do outro e do exercício da alteridade. Assim, o artigo defende a posição de que os diferentes valores dados à guerra devem ser levados em conta nas análises geopolíticas.

Este trabalho se divide, além desta introdução, em outras quatro partes. A primeira delas versará sobre a paisagem enquanto categoria geográfica e das

congruências interpretativas entre a mesma e o fenômeno guerra. A segunda apresentará uma reflexão sobre a interpretação imagética nas artes. A terceira parte abordará as diversas representações da guerra em pinturas e uma proposta de categorização. A quarta e última parte trará as considerações finais.

Observações sobre a paisagem e a guerra

Tomemos como ponto de partida a definição de Milton Santos, que alerta para o fato de que paisagem e espaço não são sinônimos. Para o autor, a paisagem é “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza” (SANTOS, 2012, p.103). Assim, a sua análise permite discernir os fatores físicos, mas encontrar também a intensidade das transformações de uma região pelos homens (CLOZIER, 1988). Considerando esse sentido, a guerra não só faz parte da paisagem como também pode dominá-la, fazendo jus ao que sugerimos chamar de paisagem de guerra. As relações entre o homem e natureza que moldam a paisagem diacronicamente, permitem a construção do espaço tal como um palimpsesto, revelando marcas de tempos pretéritos. Milton Santos referiu-se as mesmas como rugosidades. Como a descrição da paisagem capta um dado momento, nem sempre é uma tarefa fácil a percepção das forças que colaboraram para o seu modelado, tampouco definir o equilíbrio da atuação de tais forças. Para Pierre George, “a paisagem é uma resultante de legados ou de forças atuais ou do passado, as quais, em si mesmas, fogem ao domínio do visível” (GEORGE, 1978, p.22).

Para Simon Schama (2009), paisagem é cultura antes de ser natureza. Tanto a paisagem quanto o lugar constituem-se como categorias geográficas intimamente ligadas ao exercício da experiência humana, sendo, portanto, passíveis de serem exprimidas por intermédio de narrativas tomadas pelas emoções. Como a experiência humana reúne uma miríade de possibilidades, o mesmo acontece com a diversidade das emoções que são atribuídas a paisagem, garantindo a multiplicidade de suas interpretações. Em uma mesma porção do espaço, um indivíduo podem considerar que se trata de uma paisagem do medo (*topofobia*) (TUAN, 2005) e outro pode considerar se tratar de um ícone da aprazibilidade (*topofilia*). A multiplicidade dos vetores da intersubjetividade da interpretação paisagística são lembrados por Yi-

Fu Tuan: o geógrafo chinês nos lembra que os estudos antropológicos de certa porção da bacia do rio Nilo levaram Evans Pritchard a considerar que ninguém convencia os Nuer de que aquela paisagem desértica em que habitavam não era o melhor lugar do mundo para se viver (TUAN, 1980).

Por pertencerem ao âmbito da experiência humana, a paisagem e o lugar são categorias geográficas que possuem escala limitada (grandes escalas). A paisagem, muitas vezes, é delimitada de maneira informal pela porção do espaço alcançada pela visão do homem. Nesse sentido, pelo princípio geográfico da proximidade, uma paisagem, por ser um recorte preciso do espaço geográfico, acaba exibindo maiores chances de abrigar elementos mais congruentes entre si do que comparativamente frente a elementos de outras paisagens. Talvez seja esta a explicação para que, na língua alemã, o termo *Landschaft* se refira ao mesmo tempo à paisagem e região (CLAVAL, 2001). As migrações são, também, um claro tipo de fuga e podem ser guiadas pela razão e pelas emoções (MOÏSI, 2009). O sentimento de segurança é uma busca comum do ser humano, inspirada pelo seu instinto de sobrevivência (TUAN, 1998). Por isso, nem mesmo o sólido sentimento nacionalista garante um engajamento pleno de uma população a favor da defesa da pátria. Na frente deste sentimento pode estar o desejo de sobrevivência, de proteção às crianças e aos mais velhos, em um contexto de guerra.

As paisagens podem ser profanadas em um processo de desterritorialização. Elementos simbólicos que foram erguidos para ajudar ao processo de territorialização (CLAVAL, 2001), podem ser deliberadamente destruídos em um ato de dominação. Da mesma forma em que os interesses econômicos podem levar ao rápido processo de modificação paisagística, como, por exemplo, a rápida retirada da cobertura vegetal ou até mesmo o avanço da mineração que modifica as linhas do horizonte. O processo, não raramente referido como “*topocídio*”, foi abordado detidamente por Douglas Porteous (1989; 2001) em pelo menos duas obras.

A paisagem pode ser expressa por diversas formas de linguagem. Para Pratt (2009), as artes se constituem como uma forma de linguagem que também está a serviço de relações de poder. Enquanto linguagem, as guerras podem ser expressas em quatro operações linguísticas, que dialogariam frontalmente com o campo das emoções. Seriam elas “a exortação, a ofensa, a decepção e a meditação” (PRATT, 2009, p.1517).

Por intermédio da discussão aqui trazida, declaramos que a intersubjetividade interpretativa, a pluralidade das emoções e as paisagens de guerra são indissociáveis. Esta conclusão é importante para o prosseguimento dos desdobramentos do texto deste artigo.

A leitura de imagens nas artes visuais

Diferente da História tradicional, que geralmente constrói suas narrativas a partir de fatos políticos, econômicos e sociais, o interesse por campos alternativos de estudo – como a história do cotidiano, a história da cultura material e a história do corpo, por exemplo – tem revelado um crescente uso de fontes históricas para além de documentos oficiais, institucionalmente arquivados e testemunhos orais. Nesse sentido, o uso de imagem como evidência (não somente como ilustração dos acontecimentos) é de fundamental importância para a construção dessas diversas narrativas históricas emergentes.

A questão da validação e análise das imagens como fonte de pesquisa é advogada por vários historiadores culturais, não por serem ilustração dos fatos históricos ou das teses formuladas, mas sim por se constituírem como um corpo de evidências, ou, nas palavras de Jacob Burckhardt: “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano”, objetos “através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época” (*apud* BURKE, 2004, p. 13).

Abraham Moritz Warburg foi um expoente historiador da cultura visual que utilizou amplamente a arte como evidência histórica e objeto de estudo. Sua metodologia comparativa de análise de imagens diversas foi fundamental para a construção de um corpo de elementos simbólicos recorrentes na história da arte, e, conseqüentemente, para criação do método iconográfico de leitura de obras dessa natureza. Segundo Burke (2004), o método foi uma reação às descrições puramente formalistas de pinturas, voltando sua atenção mais para o tema representado do que para a técnica em si.

A partir dos estudos sobre a tradição alemã de análise literária (hermenêutica), a iconografia foi sistematizada pelo historiador e crítico Erwin Panofsky (1986) em três níveis temáticos progressivos:

1. Tema primário (ou natural), que corresponde a uma descrição pré-iconográfica dos elementos visuais; se subdivide em fatural – identificação das figuras, como objetos, animais, pessoas, etc. – e expressional – identificação de características expressivas, como posturas, gestos e fisionomia das figuras;

2. Tema secundário (ou convencional), que caracteriza a leitura iconográfica propriamente dita, voltada para o reconhecimento do motivo ou assunto geral representado na imagem. Este nível pressupõe, de acordo com Burke (2004), familiaridade com os códigos visuais de uma determinada cultura. Tal familiaridade não é restrita ao artista produtor da obra, que deve, por sua vez, intencionalmente compor com os elementos simbólicos para a criação de um significado, mas também para que o espectador reconheça e interprete tais significados ao observar a obra de arte;

3. Significado intrínseco (ou conteúdo), que define a chamada leitura iconológica e se pauta na contextualização da obra de arte, seja por um viés histórico, social, antropológico, filosófico ou político. Ou seja, a contextualização externa da obra de arte, de acordo com valores estéticos e conceitos operacionais de um artista inserido em uma determinada comunidade, em determinado período histórico, na qual foi produzida sua obra (PANOFSKY, 1986).

Burke (2004) nos alerta quanto ao uso de imagens como fonte histórica. O autor, partindo de uma concepção amplamente difundida da "fotografia documental", faz uma reflexão acerca da suposta neutralidade jornalística desta prática, no sentido de que há, em geral, uma idealização da mesma como testemunho inequívoco da realidade. Livre da interferência humana, a fotografia seria, por excelência, uma fonte de verdade histórica. Porém, devemos atentar para o fato de que a fixação da imagem é apenas uma das etapas da técnica e que os processos anteriores são feitos por manipulação direta do fotógrafo: o próprio enquadramento reflete uma subjetividade de quem fotografa, uma vez que, partindo da realidade observável, ele escolhe o que fará parte da composição ou o que será descartado do enquadramento. A fotografia documental já é um recorte da realidade. Além disso, Burke (2004) nos chama atenção para certa tradição inerente à composição de imagens, herdada pela fotografia a partir de pinturas tradicionais:

Ocasionalmente, os fotógrafos foram muito além da mera seleção. Antes da década de 1880, na era da câmera de tripé e exposições de vinte segundos, os fotógrafos compunham as cenas, dizendo às pessoas onde deveriam se posicionar e como se comportar (como até hoje fazem nas fotografias em grupo), tanto no estúdio quanto em fotos ao ar livre. Algumas vezes, eles construíam as cenas da vida social de acordo com as convenções familiares da pintura do gênero (BURKE, 2004, p. 28).

Para o teórico, por esta familiaridade com a fotografia, tendemos a visualizar as pinturas naturalistas como um instantâneo fotográfico, um reflexo fiel da coisa retratada e, conseqüentemente, um modelo exemplar de realidade. Segundo o autor (BURKE, 2004) não seria prudente considerar um retrato, ou qualquer outra representação naturalista, como um "espelho" de uma realidade. Pintura e fotografia são construções visuais e passam pelo filtro da subjetividade de um sujeito, que, por sua vez, é formado dentro de uma cultura específica. Podemos então, questionar a validade do uso de tais imagens como fontes documentais, porém, ao chegar nestas conclusões, temos outra possibilidade: se, em conformidade com Burke (2004), a arte apresenta desvios de uma realidade, mais do que do que um reflexo da mesma,

[...] o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da "imagem" mental ou metafórica do eu ou dos outros (BURKE, 2004, p. 37).

Ou seja, a imagem, como produto de um indivíduo, pode nos dizer de um fato não diretamente, mas indiretamente, uma vez que é mediado pelo olhar de terceiros sobre esta realidade. Uma imagem é uma visão de mundo, e, portanto, é a apresentação de um ponto de vista sobre ele. Esta visão, compartilhada, pode ser ainda analisada sobre outras óticas, cuidando para não minimizar a complexidade de uma imagem em relação a seu(s) contexto(s), no sentido de reduzi-la a um modelo exemplar e geral do "espírito de uma época" (*Zeitgeist*), como observado por Burke (2004).

A paisagem é um dos gêneros pictóricos mais antigos, que, assim como o retrato e a natureza-morta, ressurge, segundo Jacqueline Lichtenstein (2006), após um hiato no século XIV, quando a representação icônica religiosa foi dominante. Esse gênero ganha crescente importância no século XVIII, quando o Romantismo desloca o protagonismo da figura humana para a paisagem, colocando o sujeito

frente a uma natureza indomável ou mesmo hostil³. Com o Impressionismo no século seguinte, a paisagem pictórica torna-se um tema autossuficiente, muitas vezes subtraída da necessidade da figura humana.

Burke (2004) adverte que o uso do método iconográfico para análise de paisagens pode ser, a princípio, pouco eficaz. Contudo, o autor em questão não descarta a importância deste recurso: se podemos interpretar paisagens físicas típicas, como representantes simbólicas de um local, de modo análogo, podemos observar nas paisagens pictóricas índices simbólicos que registrem uma visão particular (positiva ou negativa) de determinado ambiente. O que por sua vez, pode refletir um posicionamento individual ou coletivo sobre certo dado histórico, auxiliando-nos na reconstrução de “sensibilidades do passado”, como define o historiador (BURKE, 2004, p. 56).

Uma proposta de categorização das pinturas que retratam as paisagens de guerra

Como foi dito, Pratt (2009) propôs uma categorização das pinturas que abordam a temática da guerra. Na sua visão, estas poderiam se encaixar nas categorias exortação, ofensa, decepção e meditação. A novidade da abordagem deste trabalho reside no fato da categorização aqui proposta se referir as pinturas de paisagens de guerra, ou seja, às obras artísticas diretamente pensadas como representações de uma categoria geográfica. Nesse sentido, as emoções categorizadas por Mary Louise Pratt estarão contempladas pelas categorias que sugerimos, que, por se atreverem a categorizar interpretações paisagísticas, encontram-se em um escopo mais amplo do que àquelas criadas pela autora em questão. Assim, sugerimos cinco categorizações das paisagens de guerra que se constituem enquanto dimensões. A saber: a metafórica, a heroica, a etnocêntrica, a realista (a guerra como ela é) e a humanista.

As paisagens de guerra manifestas na arte ilustram a diversidade dos sentidos atribuídos pelo homem à paisagem e ao fenômeno político. É importante considerar que as cinco dimensões/categorizações propostas podem possuir certas

³ Esta postura para com a paisagem pode ser observada nas obras de Turner, dentre outros pintores românticos.

congruências, ou seja, uma tela pode expressar, com relativo equilíbrio, duas ou mais dimensões. O intuito é destacarmos a dimensão que sobressai.

A **dimensão metafórica** é a categoria díspar frente às demais propostas. Afinal, a mesma não trata da guerra em si, enquanto fenômeno político. Trata, na verdade, da guerra como analogia, possuindo o real sentido de esforço (tal como utilizado na expressão “guerra contra as drogas”). A tela de Peter Bruegel, o velho, intitulada *The Triumph of Death*, é um exemplo da dimensão metafórica da paisagem de guerra. Típica paisagem utópica do medo, a pintura de Bruegel, tal como um pesadelo, “repete os alertas da cristandade medieval: a morte é uma realidade presente no mundo, vitimando homens, mulheres, altos, baixos, ricos e pobres”, lembrando ainda que as forças militares de nada servem na luta contra ela (THON, 1968, p.292). Para Peter Thon, o conflito criado pela pintura de Bruegel é tão violento que ameaça até mesmo a mensagem cristã renascentista acerca da temática (THON, 1968, p.293). O pessimismo pouco usual evidente no realismo de sua abordagem detalhada da pintura sugere que o pintor pode ter sido influenciado pelo fato de ter testemunhado episódios sistemáticos de violência, que se tornariam fartos no final da década de 1560 na Holanda, que se esforçava na ocasião para se desmembrar politicamente da Espanha. Mesmo que tal análise seja coerente com a realidade, a pintura não escapa da dimensão metafórica, pois a oposição que se apresenta na ilustração não envolve exércitos de distintas nações, e sim o homem e um inimigo comum: a morte.

tela, o que parecem ser regimentos militares repousando em uma planície, atestam o momento da vitória de Napoleão após o esforço militar, compondo em seu enquadramento uma paisagem de guerra, na imediata consolidação do *status quo post bellum*.

Figura 2: GÉRÔME, Jean-Léon. *Oedipus*, 1886. Óleo sobre tela, 61,6 x 102,9 cm. Hearst Castle, San Simeon, California, Estados Unidos.



Fonte: museumcollections.parks.ca.gov

Em “*The unending Cult of human sacrifice*”, é apresentada por Christopher Richard Wynne Nevinson um exemplo da **dimensão etnocêntrica** das pinturas de guerra. O prolífico pintor foi um dentre os primeiros artistas britânicos a testemunhar o sofrimento e a carnificina advindos da Primeira Guerra Mundial, já que trabalhou como motorista voluntário de ambulâncias no front ocidental da guerra, entre os anos de 1914-1915 (DOHERTY, 1992). Na obra em questão, Nevinson trabalha com elementos anacrônicos, como caças cruzando os céus sobrevoando cavaleiros de castelos medievais e, quiçá, bigas romanas, posicionadas em uma zona mais acinzentada da tela. A oposição de elementos de tempos diferentes apresenta o foco em uma questão permanente da guerra: a paisagem de guerra é também um

palco de sacrifício humano, este ocorrido pelos auspícios religiosos. A paisagem, vista do ponto de vista cristão (portanto, etnocêntrica) mistura e promove o balanço entre a violência e o sagrado, a morte e a fé, incluindo em seus elementos componentes crucifixos, pessoas pertencentes ao clero e mesmo santos, identificados pela presença do halo.

Figura 3: NEVINSON, C.R.W. *The unending cult of human sacrifice*, 1934. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Imperial War Museum, Londres.



Fonte: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20246>

Nevinson também pode colaborar com uma típica paisagem que se enquadra na **dimensão realista** da guerra em uma de suas obras mais famosas: *Paths of Glory*. A tela em questão exibe dois soldados britânicos mortos em combate, em uma paisagem marcada pela predominância de tons pálidos, que se misturam à camuflagem dos seus uniformes. Era amplamente divulgada a participação de Nevinson no front ocidental da guerra, fazendo com que se fortaleça no imaginário coletivo a crença de que a paisagem retratada na pintura reproduz o realismo de uma cena captada pelos seus olhos. É justamente este realismo que custou para a tela *Paths of Glory* a censura, apesar das razões para a mesma não terem sido muito esclarecidas (DOHERTY, 1992). A censura surgiu na época da apresentação

da pintura (1918) justamente em um ponto extremamente sensível da guerra para os britânicos, à medida que “a devastadora batalha de Paschendale havia acabado de terminar” (DOHERTY, 1992, 69), trazendo cifras importantes quanto ao número de britânicos mortos e feridos.

Figura 4: NEVINSON, C.R.W. Paths of Glory, 1917.
Óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Imperial War Museum, Londres.



Fonte: telegraph.co.uk/history/world-war-one/inside-first-world-war

Pablo Picasso morava em Paris quando em 1937 a cidade de Guernica, situada no norte espanhol, mais precisamente na região basca, foi implacavelmente bombardeada pela aviação alemã. O ano de 1937 foi, inclusive, marcado pelo bombardeio de diversas cidades espanholas, dentre as quais Barcelona e Madrid. Para Francisco Alambert (2008), Guernica é um caso raro em que uma obra é revolucionária no campo da arte moderna e também do ponto de vista histórico. Nesse sentido, a crítica a respeito dos efeitos da guerra ultrapassa gerações, tornando a abordagem da pintura uma paisagem surrealista que se enquadra em uma **dimensão humanista** das paisagens de guerra. O foco da pintura é a crítica

que a mesma carrega sobre os efeitos da guerra e não o enquadramento de uma paisagem, entendida enquanto categoria geográfica, reconhecível. Assim, sofrimento e angústia são elementos explorados preferíveis aos aspectos reconhecíveis da paisagem. Este é o diferencial da categoria da dimensão humanista das paisagens de guerra, frente à categoria realista, que busca explorar os elementos paisagísticos reconhecíveis.

Figura 5: PICASSO, Pablo. *Guernica*, 1937. Pintura a óleo. 350 x 776 cm. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri.



Fonte: <https://www.infoescola.com/pintura/guernica/>

Considerações Finais

Por meio das cinco categorizações das paisagens de guerra, o artigo propõe um dimensionamento do espectro da intersubjetividade do fenômeno guerra. Tal espectro é expresso por intermédio das seguintes dimensões das paisagens de guerra: a metafórica, a heroica, a etnocêntrica, a realista (a guerra como ela é) e a humanista.

A paisagem, enquanto categoria geográfica, é sujeita à variáveis contextuais, dentre as quais os aspectos emocionais presentes no artista. Os diversos sentidos dados às paisagens aqui exploradas também evidenciam a pluralidade do significado da guerra em diferentes contextos históricos, espaciais, sociológicos e quiçá, individuais.

A linguagem artística exprime e nos alerta, ainda que analisada de forma sistêmica, que as diferenças que residem nos sentidos das paisagens de guerra podem também ser as mesmas que povoam o imaginário dos homens da política. Tais assimetrias no que diz respeito aos valores que permeiam o fazer geopolítico podem evitar a guerra ou mesmo a eclodir. Desta forma, como foi dito na introdução deste artigo, o entendimento da violência entre os homens passa também pela necessidade do entendimento da condição do outro e do exercício da alteridade.

Assim, o artigo defende a posição de que os diferentes valores dados à guerra e expressos por meio das paisagens de guerra também se constituem como componentes da análise geopolítica.

Referências

ALAMBERT, Francisco. Arte, imagem e Guerra: Picasso Guernica, Brasil. Londrina: **Domínios da Imagem**, Vol. 1, Nº2, 2008, p.57-72.

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, 167 p.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed.UFSC, 2001, 453p.

CLOZIER, René. **História da Geografia**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988, 140p.

DOHERTY, Charles E. Nevinson's elegy: Paths of Glory. Londres: **Art Journal**, Vol. 51, número 1, 1992, p.64-71.

GEORGE, Pierre. **Os Métodos da Geografia**. São Paulo: Difel, 1978, 119p.

HOBSBAWN, Eric. **Globalização, Democracia e Terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 182p.

KEEGAN, John. **Uma história da Guerra**. São Paulo: Companhia das letras, 2006, 541p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Gêneros Pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora34, 2007, 173 p.

MOÏSI, Dominique. **The Geopolitics of emotion**. New York: Anchor Books, 2009, 176p.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Estampa, 1986.

PORTEOUS, J. Douglas. **Planned to Death: The annihilation of a place called Howdendyke**. Toronto: University of Toronto Press, 1989, 254p.

PORTEOUS, J. Douglas; SMITH, Sandra E. Domicide: **The global destruction of home**. Montreal: Mcgill-Queen's University Press, 2001, 277p.

PRATT, Mary Louise. Language and the contemporary art of war. New York: **Modern Language Association**. Vol. 124, Nº5, 2009, p.1515-1531.

SALECL, Renata. The arts of War and the war of arts. London: **European Journal of Social Theory**. Vol. 4, Number 1, 2001, p.81-94.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2012, p.384.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, 645p.

TAWADROS, Çeylan. Foreign bodies: Art history and the discourse of 19th-century orientalista art. Kingston: **Third Text**, 2:3-4, p.51-67, 1988.

THON, Peter. Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered. Chicago: **Renaissance Quarterly**, Vol. 21, Number 3, 1968, p.289-299.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. São Paulo: Ed. Difel, 1980, 288p.

_____. **Escapism**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998, 245p.

_____. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2005, 374p.

Recebido em maio de 2018

Publicado em julho de 2018