



Arte e geografia, em quatro chaves: rochas e minerais

Art and geography, in four keys: rocks and minerals

Ítalo Bruno ALVES

Universidade Federal Fluminense

italobruno@id.uff.br

Abstract. *This paper aims to identify mental operations that artists performed when observing the world, for centuries, in four different epistemological modes: representation, abstraction, geometry and appropriation. Against the backdrop of centuries of image production and reacting to the invitation of neuroaesthetics to a re-encounter with the natural world, the article makes an exercise of identifying in rocks and minerals the way in which humanity integrates artistic thinking and the enjoyment of nature, in four keys.*

Keywords: *Visual arts. Interdisciplinarity. Art and science. Art History*

Resumo. Este artigo pretende fazer o exercício de identificar operações mentais que os artistas realizaram ao observar o mundo, por séculos, em quatro modos epistemológicos distintos: da representação, da abstração, da geometria e da apropriação. Tendo como pano de fundo séculos de produção de imagens e reagindo ao convite da neuroestética a um reencontro com o mundo natural, o artigo faz um exercício de identificar nas rochas e minerais a maneira como a humanidade integra o pensamento artístico e a fruição da natureza, nestas quatro chaves.

Palavras-chave: Artes visuais. Interdisciplinaridade. Arte e ciência. História da arte

Recebido: 26/02/2023 Aceito: 20/05/2023 Publicado: 29/10/2023

DOI:10.51919/revista_sh.v1i0.387



1. Arte depois da arte, depois do campo ampliado

Este artigo irá se aprofundar no campo da paisagem, do mundo ordinário e da relação arte-vida por meio da análise de rochas e minerais, tomando quatro referências metodológicas na produção e na leitura de obras: a representação, a abstração, a forma geométrica e a apropriação.

Quando Rosalind Krauss aponta, em seu *Arte no campo ampliado*, o fato de que lemos algo novo como parte do que conhecemos, nos sinaliza uma noção elementar de nossa percepção que seria fundamental para compreender alguns equívocos na leitura dos desdobramentos do século XX. Simultaneamente, permite-nos pensar nos outros arredondamentos, ou fechamentos da forma em nossa percepção, que teríamos feito na recepção da Arte da paisagem nos anos de 1970. Vejamos o trecho:

O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. A evocação do modelo da evolução permite uma modificação em nossa experiência, de modo que o homem de agora pode ser aceito como diferente da criança que foi por ser visto simultaneamente como sendo o mesmo, através da ação imperceptível do telos. (KRAUSS, 1984, p.88).

Em seu texto, Krauss aponta para esta noção essencial do olhar historicista para nos dizer que uma certa aproximação precoce do minimalismo com a arte construtiva teria deixado de lado algumas tantas outras possibilidades de leitura na ânsia da compreensão e da catalogação dos produtos daquele conjunto de artistas nos anos de 1960.

Krauss em seu texto, *A escultura no campo ampliado*, desenvolve seu argumento para demonstrar que os desdobramentos do minimalismo nos anos de 1970 colocaram em evidência uma ruptura com a noção de escultura. Esta ruptura radical com os parâmetros da categoria histórica de escultura evidenciaram uma noção tautológica elementar [tautologia elementar?] para [a] arte contemporânea. Não por acaso, tornou-se bibliografia básica para cursos de arte em todo país. O chamado campo ampliado da escultura, definido por Krauss, seria uma forte reação ao cubo branco - o histórico lugar expositivo, tanto nas suas fissuras em relação à possibilidade de produção artística na paisagem, nas categorias de "local demarcado" e "local construção", quanto na própria arquitetura - ou a partir da arquitetura - como a possível categoria atualizadora da produção expressa por Krauss como estruturas axiomáticas. Mas o nosso exercício aqui seria o de colocar a noção de diferenças foram postas de lado pelo furor historicista (KRAUSS, 1984) em uma outra camada de algo que possa ter passado despercebido na produção da arte da paisagem e que, agora, possa enriquecer sua compreensão e, além, possa permitir que arte, depois do fim da história da arte (BELTING, 2012) e depois da compreensão de sua necessária reformulação epistemológica, frente a condição universitária de sua atual formação (BOURDIEU, 2013). Esta nova condição da formação artística, em universidades, nos permite rever um outro trecho no texto de Krauss:

A convenção, no entanto, não é imutável e houve um momento quando a lógica começou a se esgarçar. No final do século 19 presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento. (KRAUSS, 1984, p.89)

A monumentalidade imutável, aqui, poderia ser compreendida como o pensamento autorreferente que tornava [a] arte como algo que faz sentido em seus próprios termos, em sua tautologia [não está claro o conceito de tautologia aqui]. Mas, não seria a tentativa de persistir com a categoria de escultura, detectada por Krauss, análoga a sua leitura, em seus próprios termos? O que mais teria escapado ao nosso furor historicista? Teria a arte da paisagem apenas colocado em colapso as categorias tradicionais de escultura? Será que a identificação das possíveis categorias do local-demarcado, local-construção e estruturas axiomáticas teriam deixado de fora outras evidências de um colapso maior, mais amplo e mais estrutural para o campo da arte? E mais, será que a necessidade de Krauss, de utilizar lógica modal para identificar outras possibilidades de leitura da produção dos anos 1970 nos aponta algo além? Krauss recorreu a lógica modal identificar outras possíveis modalidades de produção espacial. Não. teriam também os artistas abordados por Krauss, da mesma forma, recorrido a um conhecimento externo ao campo da arte e sua tradição? Para que o Duplo Negativo de Michael Heizer, o Porto Espiral de Smithson, Afangar de Serra, não teriam recorrido a conhecimentos, da mesma forma, externos ao campo artístico, sua tradição e seus modos epistemológicos?

Será que, novamente, nosso furor historicista tenha identificado no célebre texto de Rosalind Krauss, mais do mesmo, reiterando um conhecimento autorreferente em uma suposta tentativa de atualização mas, inversamente, reiterando a noção de uma borda rígida? E se, ao contrário desta leitura, identificasse, tanto em Krauss quanto no seu problema, tanto nos artistas que aborda, quanto na metodologia que utilizou para os compreender, um outro dado epistemológico da interdisciplinaridade, ainda não detectado? Há algo em comum nesta geração de artistas e da sua leitura pela crítica de Krauss que nos permitam pensar que a produção artística tenha se alterado, frente a sua condição atual, de habitar as universidades, as universalidades de outros saberes? Vejamos, já no primeiro parágrafo, algumas pistas:

O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica portanto abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas. *Perimeters/Pavillions/ Decoys* de Mary Miss (1978) é certamente uma escultura, ou mais precisamente, um trabalho telúrico. (KRAUSS, 1984, p.88)

Teria Mary Miss apontado algo que não vimos? Ou que Krauss não tenha percebido? Os conhecimentos necessários para realização do trabalho são constituintes do repertório dos artistas? A paisagem aqui se altera suavemente, ao primeiro olhar, como aponta Krauss mas o

trabalho de Mary Miss, na verdade, aponta para algo na paisagem que nenhum momento da história da arte. A escavação do terreno nos leva a uma natureza que a arte, ainda, não havia abordado, a matéria constitutiva que fica abaixo da linha de terra das pinturas, abaixo dos pedestais e das bases da escultura. Teria Mary Miss tentado nos levar, com sua escada, para um reencontro com a paisagem natural em uma perspectiva que nosso olhar não havia experimentado e, portanto, nossa mente não tenha codificado? A materialidade desta paisagem poderia nos surpreender em algo para além do furor historicista? Krauss nos trouxe até uma recepção onde Mary Miss teria operado em uma convergência entre arquitetura e paisagem.

Mas, o que mais nosso olhar poderia ter encontrado se nos detivermos na terra exposta, dessa paisagem abaixo do marco zero das paisagens históricas em sua linha de terra? Em que o pressuposto do fim da história da arte poderia nos permitir ver ali, neste reencontro com a natureza? [As perguntas aqui possuem vocabulário e conteúdo mais artístico do que acadêmico e para quem já pertence ao metiê, portanto]

E, ainda, entre tantas perguntas, fundamentalmente, o que nosso olhar, depois do fim da história da arte, poderia encontrar na natureza, neste reencontro? Assim, prosseguiremos dentro, digo, nas entranhas do trabalho de Mary Miss, em um exercício que foi delimitado, em suas bases. No artigo "Arte e ciência, em quatro chaves" (ALVES, 2021), apresentado na décima quarta edição do Scientiarum Historia, evento anual do Programa de Pós-graduação em História da Ciências Técnicas e Epistemologias da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Assim, observamos uma articulação entre arte e geografia, fundamentada em aspectos naturais da percepção humana e sua relação com o campo natural, tal como a Neuroestética de Samir Zeni, segundo uma perspectiva ainda pouco explorada na interface entre estes dois campos, das artes visuais e geografia:

Arte e ciência, já há algum tempo, não mais caminham em terreno sólido, tranquilo e imune às ameaças de desestabilização em suas respectivas epistemologias. Questionamentos e problematizações são cada vez mais frequentes em ambos os territórios. Em arte, sua própria definição é rotineiramente colocada em questão tanto em textos acadêmicos quanto no interior do próprio trabalho artístico contemporâneo. Ainda que nos pareça hoje mais incômodo que outrora (ou mais instigante), a consciência da ambiguidade e da polissemia faz parte da prática artística ao menos nos últimos cem anos, considerando o ready-made e o dadaísmo como marcos problematizadores da arte. Na ciência, por outro lado, o incômodo da recusa da subjetividade, ou do horizonte perfeito da objetividade, atinge e transforma, ainda que timidamente, a pesquisa científica. Como notou Bruno Latour (1987), a dissociação entre natureza e cultura é uma grande ilusão moderna. (DE FREITAS, p.160, 2017)

2. Rochas e minerais na chave representativa

Na Idade da Pedra, as pinturas rupestres em grutas eram feitas com pigmentos de hematita vermelha (Fe_2O_3) e óxido de manganês negro (MnO). Da mesma forma, uma das invenções pictóricas mais revolucionárias do Renascimento Italiano foi o céu azul, obtido por meio do lápis-lazúli. O componente principal do lápis-lazúli é a lazurita (de 25% a 40%) - silicato do grupo dos feldspatoides de fórmula química $(\text{Na,Ca})_8(\text{AlSiO}_4)_6(\text{S,SO}_4,\text{Cl})_{1-2}$. Ou seja, historicamente, temos uma interação de alta sinergia das rochas e minerais e o campo das artes visuais. No entanto, nosso exercício vai além.

Depois do conceito de campo ampliado (KRAUSS, 1984) pensar um encontro direto entre arte e vida, simultaneamente, um reencontro com o campo da alta carga retiniana [ou luminosa ?] que emana das rochas e minerais. Tanto como uma pintura em uma sala, as rochas e os minerais, têm a capacidade de fazer parar um fluxo e levar seu observador a um estado contemplativo. Diferente da arte que precisa de imagens fora do quadro para ser lida, as rochas e minerais possibilitam um estado puro de observação. Ao chamar esta primeira forma de observar por chave representativa tomo em consideração o impulso de reconhecer, nas rochas e nos minerais, as imagens e materiais que já conhecemos anteriormente. Um prazer expresso, tanto por Gombrich e Arheim quanto pela neuroestética: Este que se tornou no ato fundador da arte como técnica desenvolvida desde os gregos. Assim, existe um campo de relação que comporta uma operação de reconhecimento, tão estrutural ao campo da arte de tradição pré-fotográfica. Assim, verificamos que o encontro do homem com a natureza, ou como propomos aqui, o reencontro da arte com a natureza, permite carregar esta noção que vai além da arte, tornando-se reveladora da maneira como nosso olhar se relaciona com as coisas: uma projeção do que conhecemos no que seja visualmente novo. Escapa-se, portanto, do campo da arte para um campo neuroestético de projeção, o qual se revela na forma como algumas rochas e minerais são nomeados; por exemplo: Ágata de fogo, Jásper pele de cobra, Jásper zebra, Jásper Dálmata, Jásper madeira, Quartzo enxofre, Pedra ferra e muitas outras como se pode observar na Figura 1:

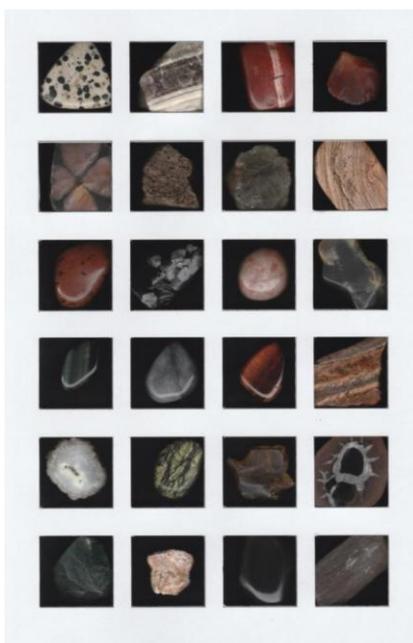


Figura 1 - Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Ágata de Fogo, 2. Jasper Pele de Cobra, 3. Jásper Zebra, 4. Jásper Dálmata, 5. Jasper Madeira, 6. Quartzo Enxofre, 7. Pedra Ferro, 8. Pedra Cruz, 9. Pedra da Lua, 10. Pedra do Sol, 11. Obsidiana Flocos de Neve, 12. Obsidiana Mogno, 13. Olho de tigre, 14. Olho de boi, 15. Olho de gato, 16. Olho de Falcão, 17. Septariana Ovo de Dragão, 18. Opala Fogo., 19. Jásper Pitúnia, 20. Quartzo Solar, 21. Selenita Pêssego, 22. Obsidiana Arco-Íris, 23. Talco, 24. Água marinha. *Fonte: acervo do autor.*

3. Rochas e minerais na chave expressiva

Em alguns casos, as configurações materiais induzem nosso olhar a identificar nas rochas e nos minerais a própria materialidade fluida que os constitui, e por onde se revela um paralelismo com a invenção gerada pelas vanguardas expressivas, tal como o Fauvismo, o Expressionismo e o Expressionismo abstrato. Aqui, um reencontro da arte com a vida identificaria algo análogo as pinceladas, a materialidade pictórica, a potencialidade de cada matéria romper com os limites representativos, gerando assim, um campo de contemplação indutor de devaneios. Este reencontro com a natureza, carregado da potência da matéria que vem se desdobrando desde as vanguardas expressivas, pode ser identificado com a arte, mas vai além dela.. Seria uma particularidade neuroestética, ou seja, independe da noção de um produto feito pelo homem com objetivos de contemplação e fruição, mas se descola dele:

Com relação aos estímulos visuais, os sinestésistas nunca veem imagens pictóricas, mas sim formas genéricas como linhas, hachuras, formas circulares, espirais e túneis. Imagine algo como fogos de artifício: uma configuração surge, se move, cintila um pouco e depois desaparece, a menos que o estímulo persista para reabastecer os fotismos. Uma forte

carga emocional também costuma estar presente, como no caso dos fogos de artifício. (CYTOWIC, p.46, 2020)

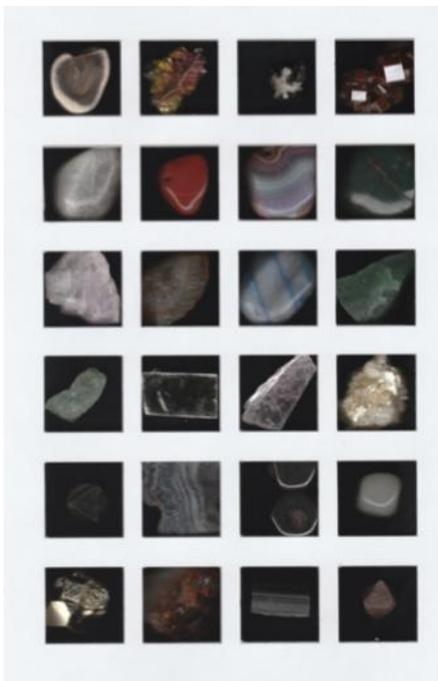


Figura 2 - Da esquerda para direita, de cima para baixo: da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Ágata Drusa, 2. Ágata Dendrítica, 3. Ágata Calcedônia, 4. Jásper Pitúnia, 5. Jásper Leopardita, 6. Jásper Sanguíneo, 7. Jásper Mocaíta, 7. Jásper Unakita, 8. Quartzo rutilado, 9. Galena, 10. Gnase, 11. Dolomita, 12. Opala dentífrica, 13. Granada, 14. Espessatita, 15. Apatita, 16. Cianita, 17. Cianita Arcanjo, 18. Argelita, 19. Cianita Verde, 20. Calcita Laranja, 21. Cacochenita, 22. Mica Fucsita, 23. Mica Verde, 24. Microclínio. *Fonte:* acervo do autor.

Diversas rochas e minerais são nomeadas e ganham valor exatamente por acionar esta circuitaria de contemplação da materialidade, fora do campo representacional, permitindo ao olhar os devaneios de encontro puro com a matéria e a cor, tais como a Ágata Dendrítica, Ágata Caledônia, Jásper Pitúnia, Jásper Leopardita, Jásper Mocaíta, Galena, Gnase e muitas outras como se pode observar na Figura 2.

4. Rochas e minerais na chave construtiva

Quando em 1927, Malevich pretende "libertar" a arte da representação por meio do uso de formas geométricas, ele pretendia chegar a um estado puro de sensibilidade por meio de formas criadas pelo homem que não existiriam na natureza, vejamos:

Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade em arte. do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independente do meio em que teve origem. (AMARAL, 1977, p.32)

Esta sensibilidade pura da geometria foi amplamente compartilhada por movimentos de base geométrica. A geometria seria expressão da pureza da sensibilidade mental exatamente por não existir na natureza. Assim, além de Malevitch, da mesma forma Naum Gabo, Pevner, Mondrian, Theo Van Doesburg, Max Bill ampararam sua fundamentação concreta em arte por meio da idéia de que quadrado, linha reta, formas geométricas não existem na natureza. Vejamos em Theo Van Doesburg:

Na busca por pureza, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as formas-natureza e substituí-las pelas formas-arte... Pintura concreta e não-abstrata pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. (AMARAL, 1977, p.42)

Assim, esta fundamentação entre uma polaridade entre natureza e produção artística se desdobram como uma nova sensibilidade fundamentada na razão, na criação mental e não [na criação ?] sensorial, tendo a forma geométrica como algo que se coloca acima da natureza e revela o poder projetivo e preciso da mente humana, capaz de superar a organicidade da vida e de sua representação histórica nas obras de arte. Da mesma forma, podemos observar em Mondrian, tal premissa:

Esta nova idéia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cores naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração da forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida. (AMARAL, 1977, p.40).

A premissa da geometria como algo "superior", extremamente distante da natureza-identificada por sua organicidade e diversidade de formas e cores, pode ser problematizada se pensar este reencontro com a natureza, depois da arte, depois da morte da pintura, depois do fim da história da arte, depois dos meios morfológicos, tendo em mente as propriedades mentais que são necessárias a fruição da forma geométrica. Algo que depois dos estudos e das premissas da neuroestética poderiam ser colocados em outra perspectiva:

Nosso foco principal está no conceito de ambiguidade, cujo papel e função é uma preocupação de longa data das humanidades e objeto de muito debate nas abordagens neurológicas e cognitivistas contemporâneas. Como várias discussões recentes sugerem, compreender como lidamos com a ambiguidade e por que a apreciamos e valorizamos parece prometer importantes insights sobre os processos cognitivos humanos e a evolução da arte como uma característica universal da cultura humana. (T. do A.) (OTTY & ROBERTS, p. 38, 2013)

Aqui, a geometria impõe ao olhar um outro modo de ver onde as estruturas físico-químicas geram cadeias retilíneas, sem precisar da régua. A observação da natureza de certas configurações de rochas e minerais nos fazem pensar que a noção de polarização entre natureza e cultura, por meio da distinção entre orgânico e retilíneo, tenha deixado de fora algumas formações naturais como da Vanadinita, da Cassiterita, do Bismuto, dos Quartzos, da Mica, da Fluorita octaédrica, da Calcita ótica, da Aragônia e muitas outras, conforme se pode observar na Figura 3:

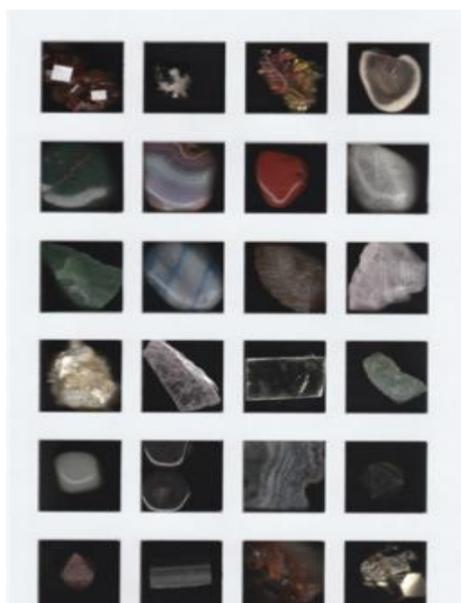


Figura 3 - Da esquerda para direita, de cima para baixo: da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Vanadinita, 2. Cassiterita, 3. Bismuto, 4. Ágata Marrom, 5. Ágata Verde, 6. Ágata Rosa, 7. Jásper Vermelha, 8. Quartzo Branco, 9. Quartzo Verde, 10. Quartzo Azul, 11. Quartzo Amarelo, 12. Kunzita Rosa, 13. Mica Estrela, 14. Lepidolita, 15. Muscovita, 16. Prásio, 17. Bologna, 18. Hematita Magnética, 19. Calcedônia, 20. Fluorita Octaédrica, 21. Octadrílica Ferrosa, 22. Epídoto, 23. Epídoto, 24. Pirita. *Fonte:* acervo do autor.

5. Rochas e minerais na chave apropriativa

Quando em 1917, Marcel Duchamp assina um objeto industrial e o apresenta como obra, cria uma das revoluções epistemológicas mais claras na arte do século XX. Não seria exagero dizer que esta ação que dá visibilidade ao conceito criador de ready-made tenha sido a ação artística mais inspiradora do século XX, tendo sido referência a grande parte das proposições artísticas experimentais, depois dos anos de 1960. Marcel Duchamp, em seu ready-made, liberta o ato criador da mão humana e o torna um ato mental.

De forma análoga, a natureza possui matérias que podem ser deslocadas diretamente para a cultura, em seu valor per se, independente de alguma forma de manufatura ou processo industrial. Podemos observar esta chave apropriativa na relação com a natureza, por meio de rochas e minerais que vem sendo inspiradoras como talismãs, como jóias, de poder por meio de suas propriedades in natura. Assim, são apropriadas [da natureza para cultura, por meio de uma operação mental semelhante à que Duchamp cria seu ready-made. Esta noção de "já-pronto" pode ser observada na relação que a humanidade vem estabelecendo com o Granito, a Ardósia, o Alabastro, o Rubi, o Topázio, os Diamantes e muitos outros materiais, como se pode observar na figura 4,



Figura 4 - Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Manganês, 2. Zircão, 3. Minério de Ferro, 4. Granito, 5. Mármore Preto, 6. Mármore Santa Helena, 7. Mármore Travertino, 8. Mármore Sivec, 9. Pedra Portuguesa Branca, 10. Pedra Portuguesa Vermelha, 11. Lápis Lazuli, 12. Pedra Portuguesa amarela, 13. Calcário, 14. Basalto, 15. Ardósia, 16. Diamante Negro, 17. Diamante Branco, 18. Diamante Azul, 19. Diamante Rosa, 20. Diamante Amarelo, 21. Esmeralda, 22. Rubi, 23. Topázio, 24. Alabastro. *Fonte:* acervo do autor.

6. Conclusão

No exercício proposto aqui, verificamos que a relação direta do homem com a natureza pode ser mediada por formas diferentes de produzir conhecimento visual, o que vem sendo buscado pela arte ocidental ao longo de séculos. Estas manifestações de relação entre o homem e a natureza, como a neuroestética vem exercitando estímulos de um campo de análise concernetes à questão ontológica de um fim da história da arte, questão essa apontada por Belting e outros teóricos, com o intuito de recuperar a visualidade acumulada e seus parâmetros, bem como uma forma de identificar, em um campo ampliado pela neuroestética, em chaves epistemológicas, ou seja, maneiras de estabelecer um pensamento visual a partir das imagens. Assim, o conhecimento acumulado em artes visuais podem se tornar chaves interdisciplinares. Ao nosso leitor, fica o convite a para identificar esta potencialidade ao retornar seu olhar ao mundo e ao tentar observar qual operação de organização cada matéria evoca. Se induz a identificar ao conhecido como a chave representativa, ou se induz a perceber a potência da matéria, como na chave expressiva, ou se a supremacia da geometria de cadeias físico-químicas o levam a identificar a perfeição da geometria natural como na chave geométrica, ou, ainda, se a natureza cria imagens já prontas, em seus materiais, como na chave apropriativa.

Longe de esgotar o assunto, este artigo aponta uma possibilidade de tornar o conhecimento do campo próprio das artes visuais em pontes para uma fruição mais consciente e, simultaneamente, permite, que outros campos de conhecimento façam o caminho oposto, observando a arte, por meio de operações dominadas pela ciência, como se vê no caso das rochas e minerais.

Agradecimentos

Agradeço a pequena Aurora B.C. Studart pela inspiração diária para ver o mundo de forma plena, sem fronteiras disciplinares. Agradeço, ainda, aos críticos e revisores, pela leitura atenta e os apontamentos precisos.

Financiamento

O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ALVES, I. B. **Investigação sobre a matéria do pensamento: Um estudo sobre a não-forma como gênese**. Rio de Janeiro: Pantheon, 2021.

AMARAL, A. **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BOURDIEU, P. **Homo academicus**. Tradução Ivone Ribeiro Valle. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

CYTOWIC, R. **Sinestesia: onde existe a cor?**. Itinera , v. 19, 2020.

DE FREITAS, A. S. **Em busca de novas epistemologias: neuroestética e neurociência cognitiva da arte**. Revista Trama Interdisciplinar, v. 8, n. 2, 2017.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999.

KRAUSS, Rosalind, A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Revista Gávea, 1984.

NEVES, N. S. . (2021). **Geografia e arte: uma discussão necessária**. *Revista Geografia Literatura E Arte*, 3(1), 226-230.

OTTY, Lisa; ROBERTS, Andrew Michael. 'Dim-conceived glories of the brain': On Ambiguity in Literature and Science. **Culture, Theory and Critique**, v. 54, n. 1, p. 37-55, 2013.