



## **Fotografías y paisajes del río cambé: Un lenguaje poético “de aguas”<sup>1</sup>**

*Pablo Sebastian Moreira Fernandez*

Los ríos son expresión del movimiento, la transformación, la diversidad y el encuentro. Poseen una manera de estar siempre en movimiento, con un estar siendo fluido y fijo, constante y cambiante. Son en un continuo nacimiento y en innumerables nacimientos se transforman y transforman, se crean y recrean, como poiesis y auto-poiesis en la diversidad de la tierra y de la vida. En su estar siendo en movimiento se tejen, en un entramado de encuentros con los otros y en su otredad propia.

*Diana Alexandra Bernal Arias, 2022.*

### **Encuentro con el lenguaje de las aguas... nacientes**

Este texto se construye a partir de un eje de reflexión sobre la Geografía y los lenguajes, entendiendo que éstas actúan como potencializadoras de las experiencias espaciales, ya sea como matriz o como posibilidad expresiva individual o colectiva. El lenguaje del geógrafo en este escrito camina junto con las aguas de un río, con su movimiento, la transformación, la diversidad y el encuentro. Me aproximo así a la reflexión propuesta por Diana Bernal Arias (2022) con su encuentro con un río poético de su tierra, haciendo de su investigación una poderosa forma de pensar el conocimiento científico, la experiencia y el saber de manera imagética: un camino fluido, con sus sinuosidades y

---

<sup>1</sup> Para la versión original en portugués vea: <http://www.posgraduacao.ufrn.br/geoprof> y/o <https://www.facebook.com/mestrado.geoprof/>

bifurcaciones que nos llevan al encantamiento y a la sorpresa. En este sentido, caminamos juntos en busca de un lenguaje que trascienda un compromiso con las verdades y las certezas, porque el “lenguaje poético no es más que dejar a las cosas ser por ellas mismas (Bernal Arias, 2022:238), reivindicando el lenguaje poético como posibilidad de abandonar todas las certezas.

Aun por este camino, es importante afirmar que el lenguaje no se configura en la experiencia misma, o que la experiencia se da apenas como lenguaje, considerando la necesidad de narrar-la, de transmitir-la. En nuestro caso, lo que proponemos es la ampliación de un lenguaje que pretende ser estrictamente descriptivo, que es el proclamado por la ciencia moderna, que busca una neutralidad y un distanciamiento sujeto/objeto. De este modo, hemos reflexionado sobre un lenguaje que “trae” al mundo las diversas experiencias geográficas que lo pueblan, o que versa sobre la geograficidad como propone el geógrafo francés Eric Dardel, entendiendo-la como un camino “incierto” para el encuentro con sujetos (alteridad) y con los espacios, paisajes y lugares.

Para delimitar este camino, deberíamos lanzar algunas preguntas, como, por ejemplo: ¿Qué lenguajes puede articular el/la geógrafo/a para intentar expresar y hablar de los lugares con los que se cruza, se encuentra, a los que accede? ¿Qué fuerza tendría un lenguaje poético para expresar conceptos y teorías, o mejor, todo un lenguaje científico basado en la razón? Así, entendemos como necesario aún en esta introducción, ampliar el sentido de la palabra Geografía como escritura/lectura de la Tierra (no limitada sólo a la palabra), a un paisaje-gráfico a ser leído por la mirada geográfica. Así, consideramos a este(as) geógrafo(as) como lectores abiertos a la experiencia, como una “superficie sensible”, donde el acontecimiento produce múltiples

afectos, inscribe marcas, imprime huellas y efectos en el cuerpo y en el alma, es como un lugar donde llegan las cosas: recibiendo y cobijando, dando espacio y ocupándolo (Larrosa, 2019:26).

A partir de este “ver la Tierra”, lo que se hace evidente es que el espacio geográfico, antes que su materialidad física, es también interior, es un espacio mágico de revelaciones que pueden ser reveladas durante los caminos recorridos, las experiencias, los diálogos y encuentros con otros sujetos y lugares. Aquí, la mirada geográfica es una forma de revelar el alma del mundo a partir del sentido del habitar, del lugar como centro de significación y de emociones, de implicación y afecto, del encuentro con el mundo animal, donde las cosas muestran rostros, donde el mundo es más que “una firma codificada que hay que descifrar en busca de sentido, sino una fisonomía que hay que afrontar” (Hillman, 1999:14-16). La experiencia con los lugares en este texto se propone como un tipo de conocimiento del mundo, que puede compartirse y transmitirse mediante determinados gráficos espaciales: imágenes que indican aprendizajes, imaginaciones y recuerdos.

### **El río Cambé como paisaje hídrico de una ciudad**

Antes de hablar de Cambé, en busca de estas tierras incógnitas que aún necesitan ser exploradas más a fondo, debemos situar al lector en el contexto de esta masa de agua, alimentada por altos índices de pluviosidad, característicos de un clima subtropical, protegida por una rica selva atlántica “expresiones de la fértil tierra roja de los derrames basálticos de la trampa en él Paranaenses” (Gratão, 2000, p. 19-20). El lugar de este análisis es la ciudad de Londrina, localizada en el norte del estado de Paraná, región sur de Brasil. Una ciudad

que nace como emprendimiento de ocupación y poblamiento humano en un frente pionero, organizado por la empresa capitalista británica Compañía de Tierras Norte de él Paraná (CTNP) en el período de “entreguerras”, concretamente a principios de la década de 1930. Esta empresa actuó a través de esta empresa de exploración y colonización, en la dinamización del territorio mediante un discurso que debido a las riquezas de café y su fértil suelo púrpura de una deforestación recién talada<sup>2</sup>.

La construcción urbana que se asocia a un imaginario, el de que esta ciudad “nace” por las manos y el trabajo de colonos (europeos, japoneses y brasileños venidos de otros lugares) que talaron la selva y sobrevivieron heroicamente a un paisaje inhóspito. La idea se entiende como un conjunto de representaciones, creencias, deseos, sentimientos, a través de los cuales los individuos o sus grupos ven la realidad y a sí mismos. A la transformación del bosque en ciudad se suma la transformación de los ríos y arroyos y su domesticación a través de la construcción de lagos y represas, utilizados tanto para la producción de energía hidroeléctrica, como por sus potencialidades paisajísticas. Es importante considerar que la ciudad desde su plan urbano original (diseñado en Inglaterra) se posicionó en la cuenca hidrográfica, limitada por manantiales y pequeños cursos de agua, entendiendo que el proceso de expansión urbana de la ciudad es una historia de la expansión de la frontera a los valles, laderas, picos y arroyos de esta cuenca hidrográfica (Marandola Jr., 2003).

En este sentido, el proceso de producción del espacio urbano por la acción humana (ya sea a través del trabajo, la cultura, un pro-

2 El sentido de “tierra roja” (tierra morada) o la denominación de sus habitantes como “pies rojos”, pueblan este imaginario asociado a la coloración rojiza de este suelo rico en óxido de hierro, ya que ambas nociones proceden de una derivación lingüística del italiano terra “rossa” (roja).

yecto colonizador) en el que el pionero debe superar la naturaleza, el río Cambé adquiere un gran valor simbólico como expresión de una relación ambigua de los Hombres con estas aguas, reforzando la comprensión del imaginario como: “una savia orgánica que conecta hombre-ambiente, en un esfuerzo por ver lo que “no existe”, pero vive y pulsa (...)” entre ellos (Marandola Jr., 2003:80). Las aguas del Cambé sufren una especie de borrado contradictorio, pues al mismo tiempo que la naturaleza se presenta como reflejo de la urbanización y de los impactos que la acompañan, como la contaminación, la basura, la degradación y la ocupación sistemática de sus orillas, revela a miradas más atentas, algunos tramos y pequeños rincones “escondidos”, lugares de vida, de esparcimiento, de juego o contemplación, de pausa, que a veces pasan desapercibidos, o simplemente devaluados, por estar asociados a enfermedades, insalubridad, violencia, riesgo y miedo.

Tal como el cuadro nos indica una primera hipótesis, que este borrado sería un reflejo intencional de los actos/acciones de una sociedad que construyó su imaginario basado en este mito pionero que “domesticó” la naturaleza. El geógrafo Yi-Fu Tuan analiza un ideal romántico del pionerismo, presente en la memoria y en el discurso de algunos pueblos, en la creación de mitos sobre la transformación del espacio salvaje. Lo salvaje en oposición a lo estandarizado, lo moderno, a el progreso propuesto por la colonización. El pionero abrazando un ideal de que la naturaleza virgen es “un obstáculo que hay que superar para ganarse la vida y era una amenaza constante para la supervivencia” (Tuan, 1980:127).

## El río cambé y sus aguas accesibles a través de la fotografía

La propuesta de este texto será dialogar con fotografías de un “lugar hídrico”, el río Cambé (objeto empírico de una investigación realizada en 2004) producidas en diferentes tiempos y contextos, por algunos sujetos que experimentaron (al menos para la toma de imágenes) como los fotógrafos José Juliani (1933) y Haruo Ohara (1961), una autoría desconocida de carácter publicitario (2004) y el despliegue de la investigación, con un ensayo autoral producido en este lugar con fines educativos. Las fotografías que se presentarán participaron en la construcción de un imaginario colectivo, fundado en un mito pionero y colonizador, ya que estos productos culturales constituyen un lenguaje de encuentro y convivencia de experiencias en la elaboración de la propia ciudad, es decir, estas imágenes urbanas se volvieron inseparables del imaginario.

Para tal contrata utilizaremos el método de Roland Barthes que nos indica que la lectura de la imagen de la Fotografía, debe desmontar su estructura a través de la desmitificación, en un ejercicio para encontrar el estudio y el punto (partes esenciales de la Fotografía) de la imagen, siguiendo ciertas reglas de lectura. La imagen fotográfica, interpretada a la luz de esta propuesta, hace que se profundice en el campo de la comprensión. Varios elementos invisibles toman visibilidad, “aparecen”. El estudio es una mirada que dirige nuestro interés por las fotografías, está referenciado culturalmente y nos prepara para el encuentro con las imágenes (también productos de la cultura). De esta forma, realizamos una especie de paseo por el interior de la fotografía para encontrarnos con el otro, con la intención de reconocer las intenciones de quien fotografió, “entrar en armonía con ellas, aprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí

mismo” (Barthes, 1984:47-49). Aún en esta entrada, se busca entender el punto de la foto, entendido como azar, como aquello que “me castiga (pero también me notifica, me hiera)”, estableciendo allí un pequeño rastro en la imagen abierta por la mirada del lector de fotografías (idem).

A través de esta vía metodológica, iniciamos este recorrido a través de una fotografía emblemática presentada en una campaña publicitaria, en la que se puede apreciar una presentación escénica de este paisaje acuático mediante el uso de un filtro de color. En este anuncio, el arroyo fotografiado, editado por recortes y acompañado de un pie de foto, exalta la fertilidad de esta “tierra morada” presente en el imaginario de Londinense, donde a propósito, el filtro utilizado imprime a la fotografía to-

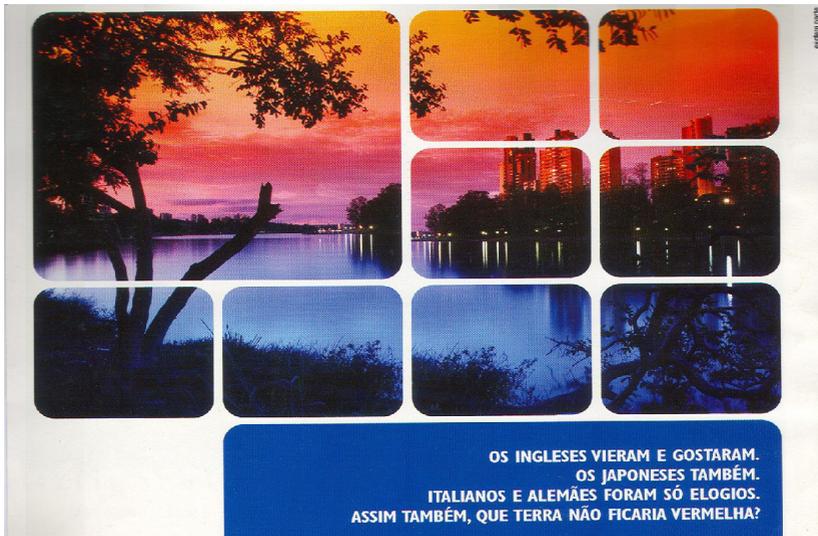


Imagen 1 - Campaña de Publicidad de la Empresa Telefónica SERCOMTEL, 2004. Autor no citado.

nos anaranjados, rojizos, rosáceos e incluso morados. El mito de la tierra “fértil” que dio cobijo a innumerables pioneros y que apoyó la elaboración de una imagen de la ciudad rica y desarrollada se ve de algún modo reforzado por los intereses de quienes construyeron la historia oficial del lugar.

Esta fotografía técnicamente manipulada nos da pistas sobre los caminos a seguir, participando de esta “oda” escrita a los pioneros en vuelta en una atmósfera surrealista, que no explicita por ejemplo las contradicciones sociales o la posición hegemónica de algunos sujetos que llegaron y prosperarán (los que llegaron al proceso colonizador con tierras adquiridas) en detrimento de un conjunto de sujetos movilizados como fuerza de trabajo, entendiendo que este imaginario del pionero agrega y homogeneiza diferencias, apacigua conflictos, unifica a los Hombres en torno a una misma lucha. El poder de esta fotografía publicitaria, que retrata uno de los lagos formados con las aguas del Cambé, está más allá del sentido de producción del espacio a través del trabajo, pues también recurre a un sentido mítico, de contemplación, que moviliza sensibilidades y memorias, un “*tótem*” inscrito en el paisaje que conecta a los hombres con la Naturaleza (Schama, 1995:29).

El acceso a la corriente Cambé a través de la fotografía en esta investigación se debe, en primer lugar, a la comprensión de que es un tipo de registro del espacio, ya que reproduce hasta el infinito lo que sólo ha ocurrido una vez: “repite mecánicamente lo que nunca puede repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984:13). Así, ineludiblemente, estas fotografías del río Cambé nos sitúan ante no sólo procesos sociales, culturales, políticos y/o económicos activos en la producción del espacio geográfico o en la conformación del paisaje, nos indican

la presencia de sujetos, sus trayectorias personales y subjetividades presentes en este espacio, el interés central de esta investigación, el encuentro con estas pequeñas geografías.

### **La cascada del Cambé: José Juliani y el espíritu pionero**

El fotógrafo José Juliani<sup>3</sup>, se presenta como un sujeto curioso y autodidacta que se considera un “memorialista” oficial de la ciudad de Londrina, iniciando sus actividades en un estudio de retratos y actuando inicialmente de forma autónoma en el registro del desarrollo de la región durante más de diez años. El mismo se destacó en este contexto donde la mayoría de los pobladores estaban muy ocupados en sus trabajos de tala del bosque, en la construcción de sus casas, en la plantación de café y otros cultivos (Arruda, 2002). Su relevancia en este proceso vendrá dada como fotógrafo oficial del CTNP, registrando el proceso de colonización de Londrina a través de fotografías de eventos, solemnidades, la tala del bosque, la construcción de casas y carreteras, las plantaciones de café, curiosidades para ser difundidas en boletines y periódicos publicitarios.

El registro de la cascada en el curso medio del río Cambé, fue encargado por un ingeniero de la Compañía Terrestre (llamado Ernest Rosemberg), y vino con un sentido técnico, pues se buscaba allí una representación destinada a los técnicos de la sede de la compañía en Londres, que utilizara reglas de proporción y escala, para demostrar el potencial hídrico de esta cascada, ya que formaba parte de los planes de la Compañía la construcción de una central hidroeléctrica, con el fin de proveer de energía a las ciudades de su núcleo de co-

---

3 El fotógrafo llegó al norte de Paraná en 1933, cuando compró un terreno junto al CTNP, trayendo consigo a su familia. Construyó un pequeño rancho de madera, y en la extensión de este balcón orientado al oeste construyó un pequeño “cuarto oscuro”, su laboratorio fotográfico (Arruda, 2002).

lonización. Los estudios para este emprendimiento debían realizarse en Inglaterra, ya que a través de fotografías podrían tomar decisiones sobre la viabilidad del proyecto. En una primera entrada (del contexto, del entorno de la imagen), queda claro que el objetivo es producir

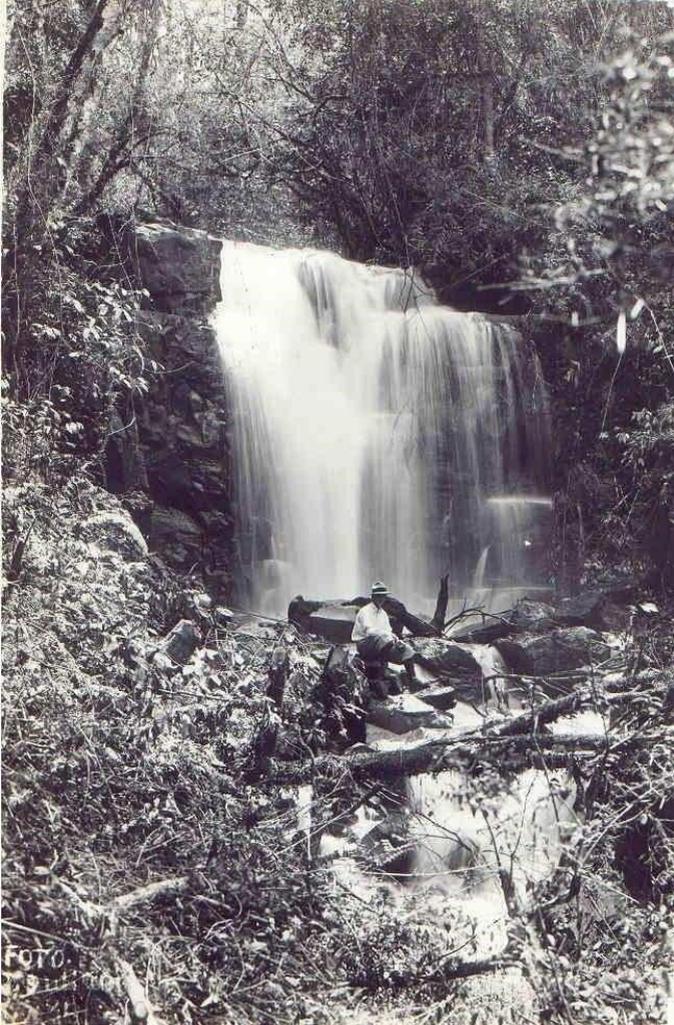


Imagen 2: Foto de la Cascada de Cambé. Autor: José Juliani, 1933 (Museo Histórico de Londrina).

un registro del paisaje ordenado, en el que el elemento humano se utiliza como referencia de escala, lo que permitiría la evaluación/análisis del potencial hídrico de la rivera.

En este punto, al mirar este registro, retomamos la idea del paisaje no como algo hecho para mirar o contemplar, sino como un texto en el que se inscriben las verdaderas intenciones humanas, donde podemos reconocer: “(...) la inserción del hombre en el mundo, en el lugar de una lucha por la vida, manifestación de su ser con los otros, base de su ser social” (Dardel, 2011:32). La fotografía de Juliani, al ser interpretada por la corporeidad impresa en papel, nos revela el resultado de la relación de domesticación de la Naturaleza por el Hombre a través de técnicas, donde: el agua se presenta en movimiento, su flujo y fuerza posibilitados por un largo tiempo de exposición, su caída, la luz de la tarde que atraviesa el bosque, su composición litológica (basada en un conocimiento previo sobre estas rocas basálticas), además de algunos árboles caídos denudando la cascada a ser registrada. También se puede notar, como un camino en la imagen de la fotografía, un personaje (hombre blanco, probablemente europeo) vestido con ropa de “scout”, sombrero panamá y botas altas, sentado en una gran roca (el propio ingeniero que acomodó la imagen<sup>4</sup>).

La pose de este personaje recuerda la de un “guerrero victorioso”, alguien que se yergue imponente sobre una naturaleza sometida, reminiscencia de las fotografías tomadas por las Sociedades Geográficas europeas en sus expediciones por el continente africano<sup>5</sup> a prin-

---

4 El río también deja de ser visto como un ser sensible cuando se rechaza la tierra que es, al objetivarla, desacralizarla, dominarla y devastarla. Lo sensible en estas formas de razonamiento es negado al río y se vuelve exclusivo de ciertos seres, clasificándolo y jerarquizándolo de la misma manera en que se jerarquiza toda la vida y la tierra (Arias, 2022:20)

5 Una discusión sobre la fotografía como registro de una acción dominadora a

cipios del siglo XIX. Un gigantesco árbol caído (¿una Peroba-rosa talada?) sobre el curso de agua. ¿Cuál sería la intención de este gesto? De este modo, entiendo que tal fotografía no debe ser leída sólo desde la intención colonizadora o a través del sesgo de la técnica cartesiana, sino que tal fotografía es un lenguaje eficaz para la comunicación (y reproducción masiva) de un discurso desarrollista, progresista y moderno, actuando directamente en la elaboración y construcción de un imaginario sobre el pionero, en el que su supervivencia es la principal razón para la dominación de la Naturaleza.

### **“Paisajes haikai: las aguas iluminadas de Haruo Ohara”**

“Hoy ves la flor. Da gracias por la semilla de ayer”.

Haruo Ohara, 2003.

Haruo Ohara<sup>6</sup> tiene una trayectoria y un trabajo complejo, agricultor, curioso, poeta, pionero, un singular poeta de la tierra. Llegó a Brasil con su familia, cuando tenía 18 años, y se instaló en Colônia Ikku, adquirida por el CTNP. Todo allí era selva virgen, y en medio de ella la familia Ohara levantó su primera casa, un rancho construido con el palmito disponible de la región. En esta época lo que empezaba a aparecer era una pequeña aldea llamada Londrina. Para Haruo, sólo había unas pocas casas de madera, construidas entre los troncos y las cenizas del bosque, donde “(...) todo era un gran bosque, muy verde, que cubría el cielo. No había plantaciones, ni pastos, ni casas, nada. Todo estaba por hacer” (Losnack, 2003:39).

---

favor de una lógica colonial puede consultarse en GOMEZ y otros, 2022:145.

6 Haruo Ohara nació en 1909, en la provincia de Kochi, situada en el sur de Japón. Llegó a Brasil en 1927 junto con su familia que cruzó el océano, huyendo de años de crisis y guerra. Los Ohara llegaron con la idea de plantar kane no neruki (tallo del dinero): el café, instalándose en lo que sería la ciudad de Londrina en 1933 (Losnack, 2003:39).

Este primer relato ya trae pistas sobre una atención a la transformación de la naturaleza, considerando que su experiencia en el espacio pionero es primero como agricultor, y después como fotógrafo, trayendo estas marcas en su vasta obra, habiendo producido relatos que revelan de forma poética las transformaciones urbanas, las estaciones y la agricultura, las marcas culturales e identitarias de la colonia japonesa en el Norte de Paraná, sin el mismo rigor del registro de Juliani. En su vida, el aprendizaje de la agricultura fue acompañado por la formación de un ojo y la construcción de un lenguaje “del detalle”, disolviendo las fronteras entre sembrar y fotografiar. Según su biografía, era un caminante que circulaba y fotografiaba bajo el sol

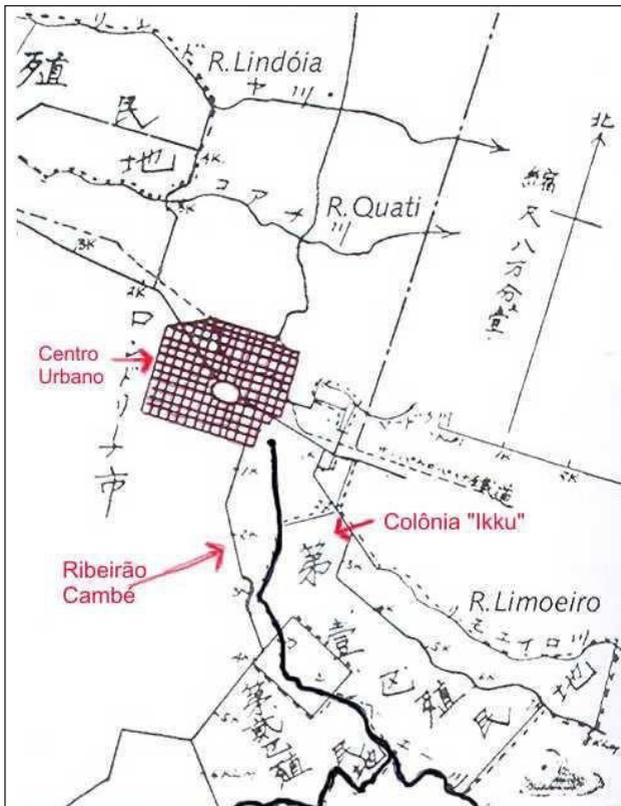


Imagen 3 - Reproducción de una página de uno de los cuadernos de Haruo Ohara, que muestra las primeras colonias japonesas, el prototipo del centro urbano y un tramo del arroyo Cambé con sus afluentes (LOSNAK, 2003)

A la derecha, fotografía del lago Igapó III en 1960 y calle del centro de Londrina después de la lluvia. Archivo: IMS.



y la lluvia, por senderos y caminos, despejando la ciudad prestando atención a “las formaciones tanto del rocío como del barro” (Losnack, 2003:119).

Su obra<sup>7</sup> trae consigo huellas y marcas de la cultura oriental, lo que ya impide cualquier generalización, sean cuales sean los intentos de interpretación. Desprovistas de toda contingencia histórica o social, las fotografías de Haruo Ohara no pretenden convencer, pero

---

7 Entre los temas recurrentes figuran: autorretratos, niños, familia y amigos y la vida cotidiana en el campo y el trabajo con la tierra, así como bodegones con frutas y plantas, que simbolizan de algún modo la fertilidad y generosidad de la naturaleza. También realizó paisajes abstractos y composiciones (en sintonía con las escuelas europeas) de objetos y lugares. Su colección se encuentra hoy en el Instituto Moreira Sales. <https://ims.com.br/titular-colecao/haruo-ohara/>

sobre todo invitan a filosofar. Al fusionar su vida de agricultor con la práctica de la fotografía, Ohara entrega al mundo imágenes que aparentemente son meros instantes de la vida cotidiana, un fragmento o textura, el pequeño detalle de una hoja, gotas de lluvia cayendo en un barreño, herméticos registros de contemplación, como en un haikai: poema breve que, según las reglas de su tradición, se caracteriza por la composición en tres estrofas de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. ¿Un poeta-fotógrafo o fotógrafo-poeta que se ve afectado por aquello que ve? Las fotografías de Haruo demuestran una dimensión temporal que pide un tiempo para la meditación y para la sedimentación de los sentimientos, por lo tanto, no es un mero registro, sino que es la creación de un espacio de encuentro (Fontanari, 2022:71).

La mirada del poeta campesino se encuentra con las consideraciones del filósofo Nelson Brissac Peixoto para quien la mirada como acción imaginativa es también una forma de estar en el mundo. Donde la mirada ética nace de la actitud de respeto a las cosas, siendo una forma de mirar el mundo como paisaje, como algo dotado de luz, con capacidad de responder a la mirada. No es una forma de buscar escenas naturales, sino una forma de verlas expresadas en la obra de Haruo, indicada en sus fotografías, una actitud que busca: “(...) retratar el mundo como paisaje, dejar que constituya un horizonte, aunque ya no podamos verlo como una totalidad” (Peixoto, 1992:309).

Volviendo al río Cambé como tema de este escrito, se propuso la interpretación de una fotografía de Haruo Ohara desde el lugar donde fue tomada: una de los márgenes del lago Igapó I “aún no urbanizada”. Ésta, que en el futuro se verticalizaría rápidamente y adquiriría la forma de un espacio ocupado por viviendas de alto estándar, densamente poblado y valorizado por el espacio natural. El proyecto

de presa de 1959 y la construcción de los lagos de Igapós marcaron la transformación del paisaje urbano en un espacio a valorizar por el capital financiero. Otra marca en la fotografía es el paisaje geomorfológico de este tramo del río, con un relieve suave y lo que fueron pequeños valles convexos.



Imagen 4 - Nadadores en el lago Igapó, 1961. Archivo: Saulo Haruo Ohara, Pirelli-Masp.

La fotografía de Haruo Ohara presenta estas aguas con un brillo que refleja intensamente la luz del sol hacia el centro de la imagen, considerada como el elemento predominante de la misma. La escena caracteriza un momento cotidiano de ocio en el que podemos ver en primer plano a una mujer con un paraguas en la mano (podría ser la madre de uno de ellos?), que observa a estos niños bañándose despreocupadamente en las aguas de este lago. Algunos de estos niños miran al objetivo, lo que podría indicar cierta proximidad o intimidad con el fotógrafo. En la orilla opuesta del lago, en un lugar hoy urbanizado y ocupado por mansiones y fincas privadas de ocio, se ven bañistas reunidos en torno a una vieja camioneta. El *punctum* se ampli-

fica aún más con los gestos y expresiones de los niños, sus miradas y sus ropas amontonadas, y podemos reconocer en esta fotografía una apreciación afectiva de estas aguas por la centralidad que adquiere el tema: el uso para el ocio, el esparcimiento y el juego.

Aquí los niños implicados se funden con las aguas, y sólo son despertados de este ensueño por la presencia de la mujer, fuera del agua y con los pies en el suelo. Se revelan en una especie de encantamiento acuático propuesto por estas aguas iluminadas por la intensidad de la luz del sol poniente que, en ese momento, transforman el lago en un espacio de ensoñación poética. Esta imagen fluye junto a otras imágenes de este fotógrafo-poeta, componiendo una narrativa de sus espacios vividos, dejando patente una trascendencia en la propuesta de un lenguaje propio, hecho de imaginación y recuerdos. Su mirada sobre estas aguas hace evidentes las relaciones topofílicas con el entorno, revelándonos una composición que indica ligereza y delicadeza. El baño de estos niños se convierte en una pausa en el encuentro con el lugar, dando movimiento y vibración a lo que sería estático, en oposición a un proceso de estandarización y ordenación del mundo por el pensamiento científico y las imágenes técnicas.

### **Fotografías y lenguaje poético de las aguas... Río abajo**

“Creo que los hombres de este lugar son una continuación de estas aguas”

Manuel de Barros

Los ríos y las aguas en su movimiento son expresiones de su continuo nacimiento, y en esa continuidad se transforman, crean y recrean como la propia poesía. En este ser-estar construido en el movimiento del agua, se construye una red de encuentros con el otro y consigo

mismo, sentidos que rescatamos del epígrafe inicial de Bernal Arias (2022), y de nuevo nos apropiamos como imagen de conocimiento. Las aguas del Cambé dicen aquí de una relación (objetiva y subjetiva) con espacios y paisajes, construidos y naturales, entendidos como el suelo de una fijación existencial, presentándose entre los hombres de forma aceptada y discreta, “más vivida que expresada” (Dardel, 2011:34). Por lo tanto, el acceso a estas experiencias del agua debe estar libre de cualquier prejuicio establecido, basado en el reconocimiento de la finitud de un conocimiento total, listo, acabado, pidiendo un riesgo.

El encuentro con estas aguas y con la Tierra se produce desde una conciencia geográfica, en la que el distanciamiento es la garantía de autenticidad ante los fenómenos espaciales. Y por eso, ella será diferenciada a partir de cada sujeto y sus experiencias con el ambiente, expresando un carácter singular, contradictorio e incluso conflictivo. En este sentido el/la geógrafa/a debe mejorar su comprensión acerca de una lengua y del lenguaje de la Tierra, pues toda geopoética no es accesible a “cualquier persona o a cualquier mirada” (Bernal Arias, 2022), así, el lenguaje geopoética presentado en este texto, se configuró primeramente a partir de una inmersión en estas aguas fotografiadas en busca de significados, para luego emerger como una escritura hecha de fotografías.

El tema de jugar en las aguas es una primera convergencia a el encuentro con el lago iluminado de Ohara, pero es tomado en el mismo lugar donde desembarcó el ingeniero/pionero fotografiado por Juliani. La elección del lema de jugar en las aguas nos recuerda la idea del paisaje como hábitat afectivo, donde la risa y la alegría matizan el mundo acuático, donde se mueven estas aguas fotografiadas. Los brazos agitados dan fluidez y movimiento a la imagen estática, refor-

zada por una lenta apertura del obturador de la cámara. La pose y el gesto del fotografiado establecen un intercambio de miradas que se materializa creando un espacio de revelación: identidad y alteridad se cruzan, se reelaboran mutuamente. El marco de estas aguas y de este cuerpo que juega se construye desde arriba, en busca de una ruptura de la seguridad que posibilita la perspectiva lineal, donde la densificación del sujeto con el paisaje de fondo (estelas de agua) compone un juego con referencias escalares.



Imagen 5: Jugando en las aguas. Autor: Pablo S. M. Fernández, 2004.

Este juego en las aguas está íntimamente ligado al espacio poético y a la comprensión del mundo, y se convierte en una expresión de seguridad y libertad imaginativa que permiten y hacen posible los lugares. En este camino, las aguas de Cambé y sus diversos sujetos acaban revelando valores universales del habitar, donde el juego debe entenderse como una forma de resistencia y de acción política, de imaginación poética, aunque la ciudad ya no sea el lugar donde los niños y los jóvenes jueguen su infancia. Incluso si este uso del espacio público se realiza de forma “marginal” frente a los riesgos y el

mal-estar que pueden provocar estas aguas urbanas, contaminadas, polucionadas, enfermas.

Además de los niños, otros sujetos ocupan estos paisajes con vínculos y expresiones de cuidado, afecto y aprecio muy singulares, a través de acciones y actitudes relativas al habitar de estas aguas, ya sea a través de la pesca, del desplazamiento diario, de la vivienda, del deporte o de la contemplación. Son vidas que acompañan el curso del agua en sus recorridos no lineales, con sus discursos y expresiones que traen recuerdos, memorias, imaginaciones y dolores, que generalmente el lenguaje estrictamente científico es incapaz de acceder. Por lo tanto, la geopoética se entiende como una mirada creativa e integradora, como un lenguaje capaz de leer y expresar los signos de la Tierra (Araújo, 2022:69).



Imagen 6: Gaucho y árbol caído (Parque Municipal Arthur Thomas) Autor: Pablo S. M. Fernández, 2004.

La fotografía del guarda-bosque Gaucho encaramado frente a un árbol caído ya en el curso inferior del arroyo, fue tomada tras una lluvia que derribó algunos árboles y arrastró en uno de los meandros

gran cantidad de basura y suciedad de la ciudad. La elección del encuadre se inspira en el árbol caído centralizado en la fotografía de Juliani, pero el elemento acuático se toma río abajo, de arriba abajo. Además, se busca enfatizar el gesto y la colocación del cuerpo del sujeto fotografiado. Su cuerpo es uno que protege de forma contenida, su expresión facial mezcla tristeza y resignación, sin embargo, está disponible a la llamada de la tierra demostrando una reverencia que es también resiliencia.

En general, una propuesta para esta escritura sobre el paisaje del agua fue el uso del lenguaje fotográfico asociado a una intención que se propuso como artística, apoyada en una característica emocional, algo cercano a la cartografía geopoética (Reis Júnior, 2014:207) no pretendiendo acceder a priori a una “realidad objetiva” del espacio. Buscando una inspiración en la poesía, al vislumbrar la creación de fábulas para decir lo invisible, para presentar las relaciones entre personas y lugares, para generar inquietud en el pensamiento y en el conocimiento de los espacios. En el que el geógrafo hace un esfuerzo de escritura fotográfica, “bajo el juego alternante de la sombra y la luz, el lenguaje del geógrafo, sin esfuerzo, se convierte en el del poeta” (Dardel, 2011:3). Es un lenguaje entendido como una forma de dar sentido y expresar los significados de nuestras prácticas espaciales, como un camino posible hacia un retorno a la conciencia del ser. Considerando que la fotografía puede constituir una multiplicidad de formas y distintos modos de orientación, puede entenderse, así como un espacio de pérdida de referencias, porque al mismo tiempo que es una guía, una pista, apunta al extrañamiento.

## Fin Del Camino ... Desembocadura

Este viaje realizado al encuentro del río Cambé, fue propuesto por dos caminos que ahora convergen: un primero a través de la entrada en las fotografías de Juliani y Ohara; un segundo, caminando a lo largo de estas orillas y produciendo fotografías que componen una narrativa inspirada en la idea de la geopoética. Se puede decir que en ambas trayectorias tienen lugar como implicación con el lugar “investigado” y el encuentro con sus expresiones paisajísticas y poéticas, guiadas por lo que podemos denominar como el alma del mundo. Conocimiento que ahora sobre este lugar de aguas que se fundó en el intercambio de miradas entre sujeto y mundo, como *anima mundi*, y que se ha convertido en fuente de expresiones de lenguaje, poesía e intercambio de saberes.

La metodología del paseo tuvo lugar tanto a través de los triángulos de imágenes fotográficas del arroyo, como en la experiencia del trabajo de campo en busca de encuadres y planos que revelaran algunos rincones de este arroyo. Un perderse o un deambular por paisajes fotográficos que se materializan como datos culturales, donde es posible reconocer inscripciones humanas, expresiones de mundos de vida, la historia de la construcción y ocupación de esta tierra. Este deambular por la imagen y por las orillas del arroyo fue una forma elegida para liberarnos de un punto de llegada preestablecido, eligiendo un camino sinuoso y lleno de sorpresas abierto a la experiencia y al conocimiento.

La investigación sobre los lugares en esta perspectiva indica que la creatividad y la imaginación pueden ser una alternativa a los instrumentos científicos, lenguajes y posturas de excesivo rigor y falta de creatividad, que dificultan al científico la expresión y el acceso a

la complejidad del universo humano. Esta geografía apela a la vida presente en los lugares, es la comprometida con los espacios habitados, los paisajes vistos y sentidos, y los lugares que cobijan al ser. Para este empeño, el lenguaje fotográfico permitió la animación de conceptos y categorías espaciales, convergiendo a una narrativa con sentido geográfico.

Así, se reveló un mundo sensible a través del recorrido de rápidos, lagos, cascadas, manantiales y afluentes, fotografías y otras expresiones imaginarias, alimentando y fundar un lenguaje de investigación basado en geografías singulares en busca de la conformación de un lenguaje geopoético, poblado de imaginaciones, memorias, subjetividades articuladas a teorías, conceptos y perspectivas científicas, que culmina en una narrativa geográfica. Tal narrativa, parcialmente presentada en este texto, pretendió, en el momento de su confección, llevar al lector un conjunto de afectos que quedaron impresos en el investigador durante la tentativa de acceso al arroyo. Busca trascender la función específicamente descriptiva de la ciencia, y puede ser vista como un ejercicio de lenguaje hecho de luces, paisajes, personajes, encuentros, recuerdos y, sobre todo, de la experiencia del encuentro con esas aguas.

## **Bibliografía**

- Araujo, D. B. de (2022). *Geo[Grafias]Poéticas: entre educação e modos sensíveis de habitar*. pp 137. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geociências, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- Arruda, M. J. (2002). *JULIANI: um homem, sua máquina e a história de Londrina*. 3a ed. adaptada. Londrina: a autora.
- Bachelard, G. (1988). *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- Barros, M. de. (2001). *Águas*. Ilustrações de Edvaldo J. Correia. SANESUL/

Governo do Mato Grosso.

- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. 8a ed. Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bernal Arias, D. A. (2022). *Río sensible: topología de la tierra-vida*. 300 fls. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- Brissac Peixoto, N. (1992). Ver o Invisível: A ética das imagens. En: *Ética*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Cia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura.
- Castanho, E. (s/d). *Haruo Ohara*. Mário Cohen (curador). Folder de exposição. São Paulo: MASP/PIRELLI.
- Dardel, E. (2011). *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva.
- Fontanari, R. (2018). Entre a Fotografia e a Literatura: sobre a poética de Haruo Ohara. En: *Studium*, 40. Diciembre de 2018. <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/05/index.html> , consultado en dic 2022.
- Gómez, S. E.; Fernández, P. S. M.; Prado, S. (2022). A fotografia como linguagem, fonte de investigação e ensino de Geografia. En: Girardi, G.; Oliveira Junior, W. M. de; Nunes, F. G. [Orgs.] *Pegadas das imagens na imaginação geográfica: pesquisas, experimentações e práticas educativas*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Gratão, L. H. B. (2000). Um olhar pela paisagem de Londrina. *Atlas Municipal de Londrina*. Cecília Eller (org). Secretaria Municipal de Agricultura e Abastecimento. Londrina: a Secretaria.
- Hillman, J. (1993). *Cidade & Alma*. São Paulo: Studio Nobel.
- Larrosa, J. (2019). *Tremores: escritos sobre a experiência*. Tradução Cristina Antunes e João Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica.
- Losnak, M.; Ivano, R. (2003). *Lavrador de Imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina: Midiograf/Incentivo Cultural.
- Marandola JR., E. (2008). Mapeando “Londrinhas”: Imaginário e experiência urbana. *Geografia*, v. 33 n. 1, Janeiro a Abril.
- Ohara, H. (2022). Acervo. *Coleção Instituto Moreira Sales*. <https://ims.com.br/titular-colecao/haruo-ohara/> , consultado en diciembre de 2022.
- Schama, S. (1996). *Paisagem e Memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras.
- Yamaki, H. (2003). *Iconografia Londrinense*. Londrina: Edições Humanidades.