

**A unidade
múltipla:
ensaios sobre
a paisagem**

**coleção
ppgau**

**organização
Altamiro Sérgio
Mol Bessa**

A unidade múltipla: ensaíos sobre a paisagem

Altamiro Sergio Mol Bessa
organizador

[cc] **coleção nrgau**

[cc] autores

primeira edição, janeiro de 2021

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
Escola de Arquitetura | Universidade Federal de Minas Gerais

Rua Paraíba, 697 | Belo Horizonte, MG, Brasil | CEP 30.130-141

colpos@arq.ufmg.br | nrgau.ufmg@gmail.com
<https://sites.arq.ufmg.br/posgraduacao/arquiteturaeurbanismo/>

Você tem a liberdade de compartilhar, copiar, distribuir e transmitir esta obra, desde que cite a autoria e não faça uso comercial.

U58 A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem / organizador :
 Altamiro Sergio Mol Bessa. - Belo Horizonte : Escola de Arquitetura da
 UFMG, 2021.
 272 p. : il.- (nrgau)

ISBN: 978-65-89221-00-5

1. Arquitetura paisagística 2. Arquitetura. 3. Arte. 4. Filosofia. I. Bessa,
Altamiro Sergio Mol. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Arquitetura. III. Título.

CDD 712

Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem

Altamiro Sergio Mol Bessa
organizador

coleção
prgái

Belo Horizonte
2021

coleção nrgau

A **coleção nrgau** integra a política de visibilidade e impacto social do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG (NPGAU), promovendo a divulgação da produção de excelência de seus docentes, discentes e egressos. Compõem a coleção livros autorais e coletâneas submetidos a uma chamada anual. Os títulos que melhor expressam a diversidade teórica, crítica e temática da produção do Programa são selecionados por um Conselho editorial e publicados pelo selo nrgau, um dos selos editoriais da Editora da Escola de Arquitetura. Para os trabalhos de revisão, projeto gráfico e diagramação da coleção são contratados estudantes do Programa. Cada título tem tiragem mínima de 300 exemplares, prioritariamente distribuídos de forma gratuita para bibliotecas de programas de pós-graduação do país e para professores visitantes e convidados. Todos os títulos são disponibilizados para livre acesso no sítio eletrônico do Programa.

Sumário

08 Apresentação

abertura

14 Criar paisagens: expressão artística ou instrumento civilizatório?

Maria Angela Faggin Pereira Leite

por arquiteturas e cidades

26 Paisagens em mundos sensíveis: entre a sutileza e a usura

Altamiro Sergio Mol Bessa **01**

62 Podemos ultrapassar o espaço-lixo (junkspace) da Baixa Modernidade?

Augustin Berque **02**

86 Natureza, paisagem e cidade

Vladimir Bartalini **03**

campos, serras, desertos

110 A temporalidade da paisagem

Tim Ingold **04**

158 Pelo caminho

Claudia Ribeiro **05**

**180 Os Sussurões de Riobaldo:
olhares, realidades, paisagens**

Frederico de Paula Tofani **06**

e jardins

204 Da essência do jardim

Adriana Veríssimo Serrão **07**

230 O jardim de Epicuro e sua atualidade

Altamiro Sergio Mol Bessa **08**

238 Praça do Papa

Marieta Cardoso Maciel **09**

254 Paisagens da escuta

Rogério Vasconcelos Barbosa **10**

268 Sobre os autores

Apresentação

Reúnem-se neste livro dez autores de distintas especialidades e nacionalidades, cujas reflexões convergem para um ponto comum: a paisagem. O resultado não é uma simples soma de diferentes pontos de vista ou tampouco um conceito ultimado, mas uma unidade múltipla, aberta a acolher em diálogo os leitores segundo seus particulares entendimentos. Assim como o é a própria paisagem, essa totalidade de sentidos na qual cada um, na sua sensibilidade individual, organiza um fragmento de mundo num todo compreensível e cuja circunscrição, barreiras por nós autotraçadas, é constantemente deslocada e dissolvida, como nos diz Georg Simmel. Paisagem e conhecimento exigem um posicionamento tático que não é o das certezas, mas sim da abertura. Ambos são respostas ao novo e têm como ato inaugural justamente o estranhamento.

Os textos foram organizados em uma abertura e três blocos: *Por Arquiteturas e Cidades; Campos, serras, desertos; e Jardins*. Percorrendo-os, o leitor caminhará por diferentes zonas sensíveis da emaranhada trama do tempo, desde as metrópoles contemporâneas e o seu espaço-lixo, onde ainda, felizmente, podemos encontrar certo alento em raras e resistentes arquiteturas, seguindo pelos caminhos de campos, serras e desertos até alcançar o mundo protegido dos jardins e os mais íntimos deles, revelados pela escuta musical.

8 Maria Angela Faggin Pereira Leite, em *Criar paisagens: expressão artística ou instrumento civilizatório*, entende a paisagem como uma formação social plural e contraditória, organizada não só pela economia, a política, a arte e a filosofia, mas principalmente pela dimensão onírica que sempre a alimentou. Para ela, são “a imaginação, os fluxos de crenças, as ilusões ou as imagens os reais instrumentos civilizatórios

à nossa disposição na conformação de paisagens e organização dos nossos lugares de vida”. Bens de uso comum, para a autora, as paisagens são expressões sintomáticas do sentido ou perda dele, da nossa relação com a natureza, a sociedade e a arte.

Em *Paisagens em mundos sensíveis: entre a sutileza e a usura*, começo por apresentar as duas principais matrizes paisagísticas mundiais, a chinesa e a ocidental, seus pressupostos históricos, culturais, artísticos e filosóficos, evidenciando suas profundas diferenças e raras aproximações. Sigo discutindo como a adoção dos pressupostos da matriz ocidental — ambiental e sensorialmente destrutiva — na construção das imensas megalópoles que têm surgido rapidamente desde o advento do socialismo de mercado na China pós-socialista tem produzido lá, como faz no Ocidente há tempos, imensos desertos paisagísticos, denunciados pelo artista chinês Yang Yongliang. Em seu trabalho, Yang sobrepõe formas típicas das paisagens urbanas das insustentáveis metrópoles ocidentais sobre um substrato de pintura da paisagem da dinastia Song do Sul, produzindo um impactante resultado visual, que termina por ser uma contundente reflexão crítica sobre como as temporaneidades estranhas ao lugar podem violentar profundamente sua temporalidade lentamente edificada.

O capítulo de Vladimir Bartalini, *Natureza, paisagem e cidade*, nas palavras dele, desenvolve-se no entrelaçamento dos três termos que lhe servem de título. A identidade, culturalmente e esteticamente construída, da paisagem com a natureza e com o campo cultivado, manteve sua validade em pleno meio urbano, quando da concepção dos grandes parques públicos nas principais cidades do século XIX. Com a crescente artificialização do ambiente de vida, aquela identidade forjada sofreu abalos, exigindo novos posicionamentos. Para facear as novas demandas, o arquiteto envolvido nas questões da

paisagem não pode satisfazer-se com os conhecimentos positivos já acumulados sobre o assunto. A visada poética é tida como fundamental no sentido de atualizar, nas condições contemporâneas, a experiência da paisagem.

Augustin Berque, atendendo gentilmente a especial convite, comparece com o capítulo *Podemos ultrapassar o espaço-lixo (junkspace) da baixa modernidade?*, que é versão em português da conferência inaugural que proferiu em japonês, no Instituto Japonês dos Arquitetos, em Okayama, em 25 de setembro de 2014. Berque inicia por mostrar-nos que todas as civilizações, cada uma a seu modo, criavam suas próprias espacialidades como forma de organizar o espaço, a *cosmicidade*, procurando integrar os três valores humanos: o Bem, o Belo, o Verdadeiro, que respectivamente fundam a ética, a estética, e a religião ou a ciência. Mas o dualismo moderno dissociou esses valores, levando assim à *acosmia*, o contrário da *cosmicidade*, sendo o *espaço-lixo*, conceito criado por Rem Koolhaas, um exemplo paradigmático disso. Como forma de superar essa *acosmia*, Berque defende uma revolução ontológica e lógica que restabeleça o vínculo entre a física, a biologia e os valores humanos, para além do dualismo moderno, como o faz a *mesologia nova*, derivada da *Umweltlehre* de Uexküll e do *fûdoron* de Watsuji. Para essa via conceitual, a realidade não está nem do lado do sujeito ontológico (o *cogito* cartesiano), nem do lado do objeto, mas entre os dois, cabendo à arquitetura o papel de criativamente combinar os ecossistemas com os sistemas técnicos e simbólicos próprios à humanidade, exatamente o contrário do que faz a do espaço-lixo.

Convidamos o Professor Tim Ingold a participar desta coletânea com a *Temporalidade das Paisagens*, já anteriormente publicado, pela reconhecida relevância desse artigo para o campo da antropologia da

paisagem. Nele, Ingold argumenta ser a paisagem fundamentalmente temporal, um trabalho em processo inacabado. Ao criticar as visões dicotômicas entre paisagem naturalista e culturalista, instala-a no que denominou de *perspectiva de habitação*, domínio familiar de nosso habitar no qual a paisagem é constituída como um registro duradouro — e testemunho — das vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram e, ao fazê-lo, deixaram lá algo de si. Vamos nos tornando parte da paisagem e ela de nós na própria trajetória da existência. Ao final, com o objetivo de ilustrar as ideias que desenvolve nas seções anteriores, Ingold analisa a pintura *Os Ceifeiros*, de Pieter Bruegel, que em sua opinião captura vividamente, mais do que qualquer outro, um sentido de temporalidade da paisagem.

Claudia Ribeiro, em *Pelo Caminho*, apresenta-nos uma síntese do marco teórico da sua tese de doutoramento que lhe permitiu construir sua inovadora etnografia deambulante por certas comunidades predominantemente rurais dos Campos de Cima da Serra no Rio Grande do Sul. É principalmente de Tim Ingold e Augustin Berque, e da convergência entre seus pensamentos, que a autora coleta os valiosos subsídios teóricos e processuais para acessar a memória coletiva daquelas comunidades, em sua poética luta cotidiana em defesa da sua temporalidade, bem como para realizar sua narrativa compartilhada. São lições valiosas para os que pretendem, como ela o fez, também trilhar caminhos na paisagem.

No capítulo *Os Sussuarões de Riobaldo: olhares, realidades, paisagens*, Frederico de Paula Tofani captura, da complexa trama literária de Guimarães Rosa, os sentidos enunciativos para a construção da sua discussão teórica sobre a paisagem, que supera a dicotomia entre as visões realista e subjetivista, concedendo ao olhar, mediado pelo encontro com o outro, no âmbito da cultura, a prerrogativa da

sua constituição. Um olhar capaz de criar múltiplas paisagens, múltiplos Sussuarões, em busca daquela capaz de apascentar o protagonista, Riobaldo, no uso de si e uso do mundo, como fazemos todos nós no enfrentamento dos nossos desertos diários.

Adriana Veríssimo Serrão dedica-se aos estudos da filosofia da paisagem e tem desenvolvido investigações desse campo do conhecimento em interface com a arquitetura paisagística. A nosso convite enriquece este livro com o trabalho *Da essência do Jardim*, no qual ele é encarado como uma categoria de pensamento, um problema da filosofia: o “Jardim precede os jardins”, nos diz a autora. Sob essa perspectiva, analisa alguns jardins ocidentais a partir da Modernidade em suas correspondências com os respectivos princípios estéticos de cada época (Renascimento, Barroco, Iluminismo), até alcançar a atualidade, onde o Jardim está a demandar uma renovação ontológica e ética.

Em *O Jardim de Epicuro e sua atualidade*, apresento o pensamento desse filósofo que viveu na Grécia sob o jugo do império macedônico, onde a democracia e as leis das póleis haviam sido substituídas pela vontade tirana imperial. Nesse mundo em que os valores clássicos estavam sendo fortemente confrontados por pensamentos e práticas obscuras e irracionais, ele funda a comunidade filosófica do Jardim. O pensamento de resistência ali construído, centrado na busca da felicidade na experiência de um cotidiano simples, foi redescoberto em diversos períodos da história por importantes pensadores e, ainda hoje, oferece lições para sobrevivência em tempos adversos.

12

Em 2013, convidei Marieta Cardoso Maciel a relatar para o *II Colóquio Uponto* a memória do seu emblemático projeto em forma de anfiteatro, que, aos pés da Serra do Curral, abraça Belo Horizonte, que a população carinhosamente adotou como a *Praça do Papa*. Disponibilizar aqui esse texto inédito é uma maneira de homenagear

essa respeitada professora aposentada da UFMG e arquiteta paisagista mineira, que nos legou tantas praças e jardins, oferecidos à livre experiência paisagística.

E encerramos com *Paisagens da Escuta*, onde Rogério Vasconcelos Barbosa aborda a escuta musical que, ao organizar traços expressivos que os eventos sonoros vão incidindo em nossa memória, constrói, progressivamente, o que denomina território/paisagem interior. O autor mostra-nos como essa escuta, através de diferentes percursos discursivos, atravessa paisagens para constituir territórios sonoros. A exemplo das paisagens dos lugares, também nas da escuta são construídos sentidos na experiência individual, determinantes para a fruição artística, que pode viajar de modos imprevisíveis, conduzida pela nossa imaginação, pelo que emerge de nossas memórias.

Agradeço aos autores a generosidade de suas contribuições e desejo aos leitores uma fértil leitura.

Altamiro Sergio Mol Bessa

Organizador

Criar paisagens: expressão artística ou instrumento civilizatório?

Maria Angela Faggin
Pereira Leite – USP

Um mundo a ser visto e explorado está expresso nas paisagens, representações apoiadas no imaginário coletivo que se alimenta, se não do real, certamente das crenças que comandam os interditos de ordem moral, religiosa e filosófica estruturantes do cotidiano social.

As paisagens, segundo Alain Roger criações culturais que podemos analisar e datar, são resultado de procedimentos de transformação artística que operam tanto sobre a materialidade de um lugar quanto sobre o olhar coletivo, fornecendo aos que delas usufruem possibilidades de visão, de percepção e de deleite. O horizonte visível de uma paisagem é objeto, em última análise, de uma espécie de valoração subjetiva da realidade objetiva.

Entre um lugar e uma paisagem existe, portanto, uma elaboração da arte cujo primeiro e ancestral procedimento consistiu, simultaneamente, em esvaziar o conteúdo religioso da natureza para, em seguida, organizar os elementos naturais do lugar, tornados autônomos em sua laicização, em grupos unificados de acordo com critérios estéticos. Por esse motivo, as paisagens, formações sociais plurais e contraditórias, trazem em si uma dimensão onírica que alimenta sua configuração com o mesmo vigor com que o fazem as variáveis econômicas, políticas, artísticas e filosóficas que as organizam. Sua construção, por outro lado, é a condição mesma do enriquecimento de nossa visão paisagística, já que o universo de paisagens que podemos vivenciar é um universo em constante e, aparentemente, descontrolada expansão. Roger nos alerta para “a invasão dos meios audiovisuais, a aceleração das velocidades, as conquistas espaciais e abissais que nos ensinam e obrigam a viver em novas paisagens, subterrâneas, submarinas, aéreas, planetárias, paisagens sonoras — as soundscapes de Murray Schafer —, olfativas — as smellscapes de Nathalie Poiret — e cines-tésicas, para não invocar, também, as paisagens virtuais” (1999, p.38).

Muitas dessas paisagens não passam, naturalmente, de formas de representação artística, mas é também por meio de representações que pensamos nossos lugares de vida.

Durante muito tempo, os horizontes geográficos tradicionais e aqueles definidos pelo historiador Jacques Le Goff como horizontes oníricos não apresentavam, de fato, uma nítida demarcação, como testemunharam os viajantes ao narrar, em terras recém-descobertas, visões de seres monstruosos e fenômenos prodigiosos nos quais todos acreditavam piamente.

O que emprestava e em certa medida ainda empresta credibilidade a tais narrações é que as imagens que alimentam essa dimensão onírica da paisagem provêm de fontes variadas e surpreendentes. François Jacob discorre sobre “as obras do século XVI consagradas à zoologia, muitas vezes ilustradas com gravuras soberbas representando os animais que povoavam essas terras. Em alguns desses livros, encontram-se descrições minuciosas de cães com cabeça de peixe, asnos com patas de galinha ou mulheres com várias cabeças de serpente... Tudo isso é espantoso porque, ao que parece, no século XVI, essas criaturas não pertenciam ao mundo imaginário, mas, sim, ao da realidade. Esses animais eram aí mostrados lado a lado com aqueles com os quais se estava familiarizado no dia a dia. Situavam-se nos limites do possível” (1982, p.47).

A identificação dos vícios humanos com monstros remonta à Idade Média, mas assumiu peso relevante, igualmente, no Renascimento: basta pensarmos que alguns desses seres foram representados, por exemplo, num dos primeiros e mais extraordinários textos do panorama bibliográfico moderno, o *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, publicado em 1493, ou no *Hortus Sanitatis* de Jacob Meydenbach, publicado em 1491. E compareceram, igualmente, nas

obras pictóricas “As tentações de Santo Antão” e “Os sete pecados capitais”, de Hieronymus Bosch, por volta de 1500.

Esse panorama fantástico e fascinante que se adivinhava para além do cotidiano dos lugares banais onde se desenvolvia a rotina pesada e árdua do trabalho humano, lugares muitas vezes abandonados na busca por sonhadas liberdades ou melhores condições de vida, também não desapareceu com o surgimento da revolução científica, período em que os aspectos fantásticos e irreais continuaram encontrando amplo espaço de divulgação, fornecendo explicações plausíveis, “nos limites do possível”, à diversidade dos ambientes até então totalmente desconhecidos das terras longínquas, apenas descobertas e exploradas.

A ideia do novo, a concepção de um mundo fantástico, de um território não previsto no mundo habitável, comparece ainda nas representações das terras incógnitas dos mapas geográficos e náuticos, cartas que, para além de sua precisão indispensável à navegação, eram também, como sabemos, pesados e eficientes instrumentos de controle político e religioso: havia representações inspiradas em fontes religiosas, bíblicas ou míticas como a Cocanha, o Éden e o Eldorado, mas, acreditando em sua existência, muitos navegadores e exploradores partiram em busca desses lugares terminando por encontrar outros lugares, reais, que, embora não fossem objeto da imaginação humana naquele momento, eram tão ou mais fantásticos do que suas fontes de inspiração. Havia também aquelas inspiradas em relatos ou em obras literárias que, algumas vezes, correspondiam a um lugar existente, e, em outras, serviam de base para a construção de novos lugares. Como há, atualmente, as que são produtos da moderna exploração econômica ou turística e que acenam com a promessa de um oásis de perfeição e repouso temporariamente real apenas para uma pequena parcela dos que delas podem desfrutar.

Em resumo, na dimensão onírica desses lugares e paisagens dos mais variados gêneros, há apenas uma característica comum: eles não existem para nós a menos que a técnica e o simbolismo lhes confirmem uma realidade que não é inerente a eles, mas à nossa relação com eles. Porque são a imaginação, os fluxos de crenças, as ilusões ou as imagens os reais instrumentos civilizatórios e estéticos à disposição da humanidade na conformação das paisagens e na organização de seus lugares de vida.

É através da imaginação que o desconhecido e o possível se manifestam. Denis Cosgrove (1988. p.259) atribui à imaginação a principal ferramenta de transformação que a existência humana possui diante da natureza. Para ele, “a imaginação é o que dá significado ao mundo. A imaginação não é exclusivamente dos sentidos, por meio dos quais nos alinhamos com a natureza, nem somente do intelecto, por meio do qual nos separamos da natureza [...]. A imaginação representa um papel simbólico, apoderando-se de informações sem reproduzi-las como imagens miméticas, mas metamorfoseando-as por meio de sua capacidade metafórica, ao criar novos significados”. A imaginação pressupõe uma experiência do olhar.

Para Venturi Ferriolo (2009), do ponto de vista filosófico, são cinco as características, comuns a qualquer paisagem, que criam as condições para a experiência do olhar: visibilidade, temporalidade, temporaneidade, acessibilidade e narração.

A primeira delas, a visibilidade, vai muito além daquilo que é possível abarcar com o olhar. Ver significa apreender o objeto visto — uma paisagem, por exemplo — com base numa matriz moral, intelectual e espiritual que preexiste ao objeto visualizado e extrai dele interpretações que, apoiadas em crenças, esperanças e valores, justificarão rupturas, reformulações ou ratificações desse mesmo objeto.

A temporalidade e a temporaneidade das paisagens são imagens espacializadas do tempo: a primeira, uma dimensão qualitativa que abarca a natureza, a história, a arte e o patrimônio; a segunda, de caráter temporâneo, com a breve duração de nossas existências, uma dimensão limitada, quantitativa, que inscreve nas paisagens a atividade humana dos lugares.

A acessibilidade é a possibilidade de penetrar, por meio da cultura, a temporalidade e a temporaneidade das paisagens para descobrir e conhecer o denso panorama dos conteúdos culturais de um lugar.

Finalmente, a narração é o percurso aberto e contemporâneo que interliga o conjunto de relatos sobre o lugar, partindo do passado, mas mirando o futuro. Para Venturi Ferriolo, a narração, por sua capacidade de revelar a identidade dos lugares, deveria ser a essência da prática de projeto em arquitetura.

Assim, filosoficamente, a experiência do olhar não é um procedimento desvinculado de qualquer outra sensação ou dimensão — onírica, subjetiva ou valorativa —, mas, sim, um procedimento em sintonia com o processo paisagístico que oferece a imagem do conjunto visualizado como uma possibilidade de organização do visível. Em síntese, um processo que elabora relações de paisagem entre vários lugares organizados. É essa a real dimensão paisagística de um território, porque recusa representações parciais e idealizadas, que buscam no passado a organização de seu futuro, estabelecendo, com a natureza de um lugar, relações imaginárias e eventualmente desejadas, mas irrealis.

20

Contudo, se, por um lado, as paisagens podem ser vistas como categorias de pensamento muito caras à filosofia, por outro, podem também ser tomadas como representações ativas do universo cultural de uma sociedade e, mais do que simples registros da realidade ou das ideias que engendram sua própria construção, são expressões

cumulativas das ações sociais e dos processos materiais de um lugar. As paisagens são as expressões mais contundentes das relações materiais e simbólicas de uma sociedade com a natureza de um lugar. São bens de uso comum e, como tal, passíveis do estabelecimento de um pacto social para sua conservação e preservação.

A visão contemporânea de paisagem, entretanto, está cada vez mais apoiada em juízos de valor de caráter moral ou em procedimentos compensatórios que buscam redimir a aparentemente irreversível aniquilação da natureza, perdida para sempre em decorrência de atos irracionais de exploração econômica em busca de ganhos financeiros.

Para a ciência contemporânea, a natureza, que existe por si mesma e que possui em si mesma o princípio de seu movimento, tal como preconizada por Aristóteles, deixou de ser apenas a realidade externa, dada, observada e percebida diretamente pelos homens, passando a ser, também, um objeto de conhecimento construído por operações científicas com o auxílio de instrumentos tecnológicos e, portanto, dependente da ação humana, do trabalho humano e do capital. E, como objeto científico, a natureza não é mais simplesmente constatada, senão cientificamente construída. Sob o prisma da ciência contemporânea, a natureza é um objeto cultural. Nessa visão desaparecem as distinções entre natural e humanamente voluntário ou entre natural e artificial ou técnico, distinções que são a base de alimentação de nosso imaginário. O arbitrário, por outro lado, existe de forma cada vez mais persistente e insistente no mundo de hoje, tornado possível pelos diálogos que estabelecemos com a natureza, pela manipulação genética, pela crença ilimitada no poder da tecnologia.

Foucault (1999), em sua obra "As palavras e as coisas", argumenta que a questão dos monstros ainda é capaz de causar mal-estar no homem contemporâneo porque sob sua sombra insinua-se uma

suspeita de desordem pior do que a incoerência. Para ele, os monstros reais ou imaginários representam um murmúrio da natureza que perturba os esquemas taxonômicos clássicos e que constitui, em sua essência, um alerta contra nossas certezas de imobilidade do mundo natural. E essa aproximação da realidade aos limites do possível ameaça apagar o princípio que estabelece a separação entre natureza e cultura, princípio sobre o qual se apoia o processo civilizatório.

A humanidade, assim, cria para si mesma um novo interdito: o da impossibilidade de render-se ao poder sedutor da imaginação, tal como preconizava Goethe. Tudo é real demais e, como tal, sem a leveza que reclama nosso espírito para empreender seus mais altos voos. Não mais imaginamos a organização de nossos lugares de vida sob a inspiração de criaturas fantásticas, incômodas rupturas da ordem estabelecida que nos forcem a sonhar com lugares diferentes daqueles em que se desenvolve nosso cotidiano banal e previsível. Agora construímos essas criaturas fantásticas e as condenamos a compartilhar conosco o cotidiano cada vez mais banal e previsível em que estamos irremediavelmente imersos.

As paisagens desses nossos lugares de vida seguem, entretanto, sendo instrumentos civilizatórios a nosso dispor. Porque não são imitações da natureza, mas acréscimos humanos à natureza, cumulativos, feitos por meio da arte e da técnica, e é a liberdade insinuada nesse processo de elaboração, nessa narração, que nos impele, nos diversos lugares do mundo, a desvendar universos desconhecidos e a dar materialidade aos sentidos latentes de sua temporalidade e temporaneidade. As paisagens permanecem, assim, como construções e concepções de mundo feitas não apenas para serem admiradas, mas para fazer ver aquilo que indicam: o sentido ou a perda de sentido das relações que se estabelecem entre a natureza, a sociedade e a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSGROVE, Denis. The geometry of landscape: practical and speculative arts in sixteenth century Venetian land territories. In: _____. *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JACOB, François. *The possible and the actual*. London: Pantheon Books, 1982.

ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Paisagem e Arte*. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 1999.

VENTURI FERRIOLO, Massimo. *Percepire paesaggi, la potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

**por arquiteturas
e cidades**

Paisagens em mundos sensíveis: entre a sutileza e a usura

Altamiro Sergio Mol Bessa – LIFMG

Na totalidade paisagem, a atenção não se prende a objetos, manifestações ou fenômenos isolados. Ela emerge de uma implicação sensível do homem no ambiente que, em meio a sons, cheiros, cores, pensamentos, coisas, humores do tempo, semoventes, enfim, ao movimento da vida, cria dele uma unidade sintética sensível, cujos elementos particulares já não conhecem mais da individualidade. O sujeito autor da paisagem, num único e mesmo ato psíquico, que diferentes autores chamam de *Stimmung*¹, aura, halo ou atmosfera, seleciona e reorganiza esses elementos numa totalidade, tornando o mundo limpidamente claro.

Em estado de paisagem, torres, lagos, montanhas, rios, céu, nuvens, horizontes, pássaros, ruínas trazem ao conjunto paisagem os seus conteúdos específicos, que lhes vão sendo atribuídos pelas lendas, fábulas, tradições, *doxas* socialmente alimentadas por um lento processo cultural operado pela arte. É o paradoxo proposto por Didi-Huberman (2010): o que vemos, vive em nós, pelo que nos olha.

A atribuição de sentido às coisas pela arte é um duplo processo, segundo Alain Roger: primeiro elas são artealizadas *in visu*, abastecendo os imaginários e conformando o nosso olhar pelos modelos pictóricos, fotográficos, videográficos, cinematográficos e outras formas contemporâneas de arte; e o segundo, direto, *in situ*, pela arquitetura paisagística e a *land art*, por exemplo, que materializam esses modelos nos sítios, em forma de jardins, parques, casas e cidades. Toda vez que constituímos a paisagem, o fazemos recuperando esses códigos artísticos e simbólicos, que surgem para e em nós numa operação retórica

¹ Segundo Georg Simmel, o *Stimmung* é uma espécie de atmosfera relacional que, ao mesmo tempo que emana dos lugares em direção a nós, também captura e acorrenta nosso espírito em direção a eles.

que Anne Cauquelin (2007) denominou “estilística ordinária”: aconteceu sem que precisemos teorizar sobre esse acontecimento.

De seres jogados no mundo², que a ciência clássica insiste em estudar como apenas o corpo imerso no ambiente, no instante paisagem, somos um espírito com um corpo que a conforma segundo uma forma artística que, embrionária, já vive em nós, como nos ensinou Simmel (2009). Em face da paisagem, somos inteiros: o ser que ao mesmo tempo cria, observa e sente. Nesse instante, elevamos o país, o lugar da indiferença estética (ROGER, 2006) à paisagem, esse estágio sucessivo do ambiente, que é o único portal possível de acesso à temporalidade dos lugares, que nos chega indissolúvelmente por ela. Se como estudiosos podemos decompor essa temporalidade em partes analisáveis, só como sujeitos da paisagem podemos alcançá-la em uníssono.

A temporalidade, segundo Assunto (2013), é a linha evolutiva que, conservando o passado de um lugar, o conduz ao presente, ao mesmo tempo que será capaz de levá-lo ao futuro, prolongando-se indefinidamente se não for rompida. As interferências na temporalidade dos lugares, a temporaneidade, o tempo da nossa existência, pode tanto aderir respeitosamente a ela quanto contribuir para esgarçá-la, destruindo lentamente os tênues fios de sua cordoalha de sentidos até que ela se rompa por completo, a exemplo do processo de fadiga que se vai submetendo a um cabo de aço. É a temporalidade que tece a dinâmica dos lugares, garantindo a continuidade das suas tradições e dos pressupostos de suas matrizes paisagísticas originárias.

Segundo Augustin Berque (1994, p.16), duas são as matrizes paisagísticas mundiais originárias: a chinesa, a partir do século IV e a europeia, a partir do século XV. Para chegar a essa conclusão, o autor, com

base em consistente e abrangente investigação, propôs um conjunto de sete critérios que, ocorrendo juntos, indicariam uma civilização não só com sensibilidade paisagística, mas também com um pensamento reflexivo sobre a paisagem: palavras para designar paisagem; representações literárias, orais ou escritas, que descrevam as paisagens; representações pictóricas de paisagens; jardins de recreio ou deleite (não utilitários); uma toponímia que expresse a apreciação estética do ambiente; uma arquitetura produzida para a fruição visual; uma reflexão explícita sobre a paisagem. As civilizações que os atendem integralmente, especialmente ao primeiro deles, ele denominou paisagísticas e as demais, *protopaisagísticas*.

Reconhecendo a relevância dos critérios propostos por Berque, discute-se neste ensaio as matrizes chinesa e europeia, evidenciando seus fundamentos filosóficos, artísticos e socioculturais, que caminharam em separado até o século XVI, quando a segunda, fortemente comandada por um capital cada vez mais insaciável, começa a espriar por todo o mundo sua manifestação mais contundente: a construção de cidades como desertos paisagísticos, baseada num modo de operação duplamente deletério: de um lado, aniquila o ambiente e, de outro, produz danos estéticos no sujeito, interferindo na sua capacidade de constituir paisagens.

Segundo Arnold Berleant (2007), os ambientes das metrópoles atuais, suas formas naturais e edificadas, não só nos envolve exteriormente, mas penetra-nos e modela-nos, naquilo que denominou *estética do comprometimento*. Nossos corpos, sendo a própria continuidade do mundo exterior, são diretamente implicados por todas as ações que interferem em sua qualidade. Para o autor, grande parte dos ambientes das nossas cidades tem provocado em nós, diuturnamente, danos estéticos, que afirma serem socialmente destrutivos. Trata-se

de um conjunto sistemático de provocações que acabam por interferir na nossa riqueza sensorial e plenitude perceptiva do ambiente em que vivemos, resultando na nossa dessensibilização e impedindo, diminuindo ou dificultando as nossas capacidades de experimentar o mundo e, por conseguinte, de até mesmo avaliar a qualidade dos nossos lugares de vida. Eles são causados de inúmeras formas: desde situações urbanas destrutivas, tais como áreas ociosas e abandonadas, a ausência de espaços coletivos de lazer, violência, drogas, o ruído inescapável do trânsito, as poluições química, visual e sonora, as antenas, os estragos da mineração, turismo de massa, outdoors, até as que nos são impostas pela alimentação industrializada, por exemplo, com excessos de açúcar e sal, que alteram o nosso paladar.

Uma das consequências da prolongada submissão aos danos estéticos é que nossos sentidos são dessensibilizados a ponto de nos tornarmos, com o tempo, seres anestesiados condenados a viver eternamente num país, uma espécie de campina de eterno desamparo. Atrofiam-se, por consequência, as nossas capacidades criativa e imaginativa, ferramentas fundamentais para a constituição paisagística.

Se até a modernidade as civilizações humanas foram capazes de produzir paisagens admiráveis, que ainda hoje nos tocam profundamente, a partir dela vem se afirmando um pensamento que, por todo o mundo, destrói paisagens (BERQUE, 2011, p.200). E, particularmente nas últimas décadas, a forma destrutiva de operar da matriz europeia, tornada ocidental, e seu parceiro inseparável desde sempre, o capital insaciável, têm se implantado com muita violência também na China

31

pós-socialista, que aderiu às regras do mercado global de mercantilização das cidades para atrair investimentos, grandes eventos e turistas. A sobreposição de uma matriz paisagística ambiental e sensorialmente destrutiva sobre uma temporalidade tão delicada como a

chinesa, constituída em outra velocidade, tem produzido males que têm sido o tema do trabalho do artista chinês Yang Yongliang, profundo estudioso da arte paisagística tradicional chinesa, que discutiremos ao final deste ensaio. Em suas obras, especialmente na série *Phantom Landscape*, iniciada em 2006, ele usa imagens de sobreposição de formas próprias da produção arquitetônica das insustentáveis metrópoles ocidentais sobre um substrato de pintura da paisagem típico da dinastia Song (960–1127 d.C.), produzindo uma contundente reflexão crítica visual sobre como as temporaneidades estranhas ao lugar podem violentar profundamente sua temporalidade. Provoca-nos a pensar o quanto é urgente e necessário reconectar a arquitetura com o meio, fazê-la retornar à cosmicidade, como nos propõe Augustin Berque no próximo capítulo do presente livro.

A PAISAGEM CHINESA: SUTIL EXPRESSÃO DO CAMINHO

A paisagem chinesa, como de resto todo o seu pensamento, resulta de um longo processo cujas noções e pressupostos evoluem “numa tradição mais cumulativa do que dialética”, no qual não “há verdade absoluta, mas dosagens” (CHENG, A., 2008, pp.28 e 31): “Daí resulta, em particular, que contradições não são percebidas como irredutíveis, mas antes como alternativas” (p.31). Ao invés de exclusão, o pensamento chinês faz “predominar as oposições complementares que admitem o mais ou menos: passa-se do *Yin* ao *Yang*, do indiferenciado ao diferenciado, numa transição imperceptível” (CHENG, A., 2008, p.31).

Nesta abundante e milenar tradição, é forjada uma ética que atribui ao social e ao político uma importância maior do que o individual (CHENG, A., 2008) que apreende a natureza “como interação permanente entre energias opostas e complementares” (TRIGOSO, 2011, p.3),

colocando, por exemplo, o ciclo das estações do ano como o princípio ordenador de sua ocupação territorial e de sua arquitetura paisagística.

Outra relevante questão, com reflexos importantes nas paisagens, é que o pensamento chinês está no nível das coisas, “totalmente imerso na realidade: não há razão fora do mundo” (CHENG, A., 2008, p.33). “Por outras palavras, a paisagem, a partir do dado do ambiente, é predicada numa certa realidade” (BERQUE, 2013, p.203).

Uma estética paisagística torna-se evidente na China no século IV, embora desde a dinastia Han (206 a.C. a 220 d.C.) já se prenunciem as premissas dessa estética (BERQUE, 1994, p.18). Enquanto no Ocidente há uma divisão estrita entre arte pictórica e literária, e a paisagem tenha nascido da pintura, migrando posteriormente para as outras artes, na China ela surge primeiro “nas palavras e na literatura” (BERQUE, 1994, p.19) e depois migra para a pintura, intimamente associando homem e natureza. Sua origem nas palavras fica evidente nas muitas expressões chinesas para designar paisagem, fato que também demonstra o seu enraizamento no sentimento coletivo: “a paisagem conseguiu se destacar da coisa e do lugar real, viajar alusivamente de um modo de expressão para outro, de um extremo ao outro do leste da Ásia” (BERQUE, 1994, p.20).

Na língua chinesa, a palavra mais tradicional para designar paisagem é *shanshui*, que significa montanha-água. Ela aparece com esse sentido pela primeira vez no ano de 353, “em vários poemas da *Antologia do pavilhão das orquídeas*” (BERQUE, 2013, p.202).

A interação montanha-água encarna a própria transformação universal, na qual também estão implícitas as leis humanas. Os filósofos estabelecem uma relação entre a natureza profunda da montanha-água com a sensibilidade humana.

O homem tem na natureza um espelho fraterno no qual pode descobrir-se e aperfeiçoar-se. Por isso, a pintura de paisagem chinesa

não é naturalista, nem animista, mas uma expressão da natureza profunda do homem. “Essa crença na existência de uma correspondência é de inspiração taoísta: o vale, por exemplo, encerra o mistério de um corpo de mulher, as rochas falam das atormentadas expressões de um homem etc. De maneira que pintar uma paisagem é retratar o homem [...]. E os contrastes de interações entre os elementos visíveis do quadro são os estados próprios do homem: seus temores, seus êxtases, seus impulsos, suas contradições, seus desejos vividos ou não saciados” (CHENG, F., 2008, pp.239–240). François Cheng (2008), comparando a pintura de paisagem ocidental com a chinesa, afirma que, enquanto a primeira domina a figura humana, que basta para encarnar a beleza do mundo, o pintor chinês, a partir dos séculos IX e X, privilegia a paisagem, que, ao revelar os mistérios da natureza, expressa os sonhos e desejos profundos do homem. E esse pintor gozava de respeitabilidade social: “Os chineses foram o primeiro povo a não considerar a criação de imagens uma atividade inferior; pelo contrário, situavam o pintor no mesmo nível do poeta inspirado” (GOMBRICH, 2013, p.113).

A pintura chinesa não se deixava confinar em uma tela, pois recusava as molduras, permitindo expandir-se “pelo impulso dos traços, para as condições da sua gênese”, e o espectador poderia “observá-la quase como uma continuidade fisiológica do corpo; deixando as suas formas anteverem a presença de algo inefável, ela abre-se a uma infinidade inesgotável difundida no sensível” (CARVALHO, 2011, p.92). Era feita em rolos de seda, onde as cenas eram pintadas, sucedendo-se linearmente, da direita para a esquerda, com intervalos em branco entre elas, representando metaforicamente a água ou a névoa. “O espaço vazio, o espaço branco, e o traço simplificado do pincel são a alma da pintura da China”, falou o escritor japonês Yasunari Kawabata, no discurso que proferiu quando recebeu o Nobel de Literatura, em 1968.

A ideia de vazio já está presente no Livro das Mutações, uma obra fundamental a qual alinharam-se as principais escolas de pensamento nascidas na época dos Reinos Combatentes (séculos V–III a.C.). Mas foram os filósofos taoístas que fizeram dele o centro do seu pensamento, cujos ensinamentos essenciais foram formulados por Laozi e Zhangzi. O taoísmo, muito antigo na China, ganha status de oficial na dinastia Tang (618–906 d.C.). Para o taoísmo, antes do céu-terra é o não haver, o nada, o vazio. Segundo François Cheng (2008, p.86)

O Dao³ originário gera o uno
O uno gera o dois
O dois gera o três
O três produz os dez mil seres
Os dez mil seres se inclinam para o yin
E abraçam o yang contra seu peito
A harmonia nasce no alento⁴ do vazio intermediário

E é François Cheng (2008, pp.86–87) que explica: “o dao originário é concebido como o vazio supremo de onde emana o uno, que não é outra coisa senão o alento primordial. Este gera o dois, encarnado pelos dois alentos vitais que são o yin e o yang. O yang, como força ativa, e o yin, como suavidade receptiva, regem com sua interação os múltiplos alentos vitais que animam os dez mil seres do mundo criado [...]. O três, na ótica taoísta, representa a combinação dos alentos vitais yin e yang e do vazio intermediário, mencionado na última

35

3 Tao, Dao, o caminho.

4 Da tradução do espanhol, *Aliento*: a força moral e energia do ânimo que impulsiona a atividade. Pode também significar o ar que se respira.

linha do trecho”. Esse vazio intermediário habita também todas as coisas e mantém relação com o vazio supremo, permitindo atingir a transformação interna e a unidade harmonizadora (CHENG, F., 2008, p.87). A cosmologia chinesa é, pois, dominada por um duplo movimento cruzado: um eixo vertical, que representa o vai e vem entre vazio e plenitude, plenitude que provém do vazio, vazio que segue trabalhando na plenitude e um eixo horizontal, que representa a interação dos polos complementares yin e yang, de onde provêm os dez mil seres, incluindo o homem, um microcosmo por excelência (CHENG, F., 2008).

O vazio desempenha um papel fundamental em distintos âmbitos do mundo material. Ele não é apenas um estado supremo ao qual se deve buscar, mas uma substância que está em todas as coisas, seja na natureza ou no próprio corpo do homem (Fig.1).

Na paisagem, o vazio tem uma representação concreta: o vale. “Esse é oco e aparentemente vazio, porém faz crescer e nutrir todas as coisas; leva todas as coisas em seu seio e as contém sem deixar nunca desbordar nem extinguir” (CHENG, F., 2008, p.82). A imagem do vale também está associada à da água, que penetra por todo ele e constituiu o visível da estrutura. Porém, é o vazio que estrutura o uso.

O vazio na pintura é o que permite a introdução do movimento circular entre montanha e água em forma de espaço livre, de neblinas, nuvens ou também simplesmente de pinceladas finas de tinta diluída. O vazio rompe a oposição estática entre ambas entidades e, pelo que gera, suscita transformação interna. No tocante às nuvens, em particular, temos dito que são o elemento por excelência que pode criar essa impressão de atração dinâmica, graças à qual a montanha parece tender em direção à água e a água em direção à montanha (CHENG, F., 2008, p.167).

Figura 1: O vazio na natureza e no homem. Fonte: Adaptado de François Cheng (2008, p.89).



Figura 2: Huizong Zhao Ji (1082–1135 d.C.) – Cenário de outono de Song Huizong no eixo da montanha Xishan – 宋徽宗溪山秋色圖. Dinastia Song (960–1127 d.C.). Fonte: The National Palace Museum (Taipei)–Open Data Platform. Image Number: K2A000066N000000000PAA

Os veios do dragão, que são neblinas ou nuvens (Figs.2 e 3), interrompem a cena da pintura, convocam uma dinamicidade à paisagem, interpondo-se entre o movimento ascensional ou descensional do olhar e “cuja ondulação rítmica revela muito mais que o manifesto, o oculto e o virtual” (CHENG, F., 2008, p.168).

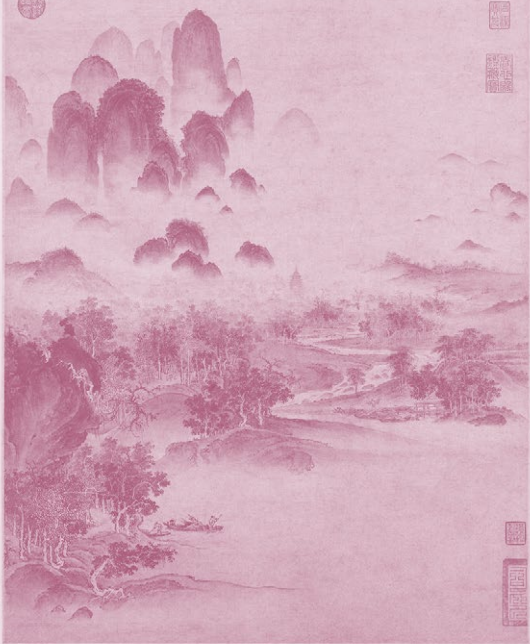
E a relação entre as montanhas, principal e secundárias, rege-se pela relação *anfitrião-convidado*, determinando as regras da composição da cena, baseadas essencialmente no princípio de planos que contrastam (Figs.2 e 3). Isso também vale para a relação entre montanha e água, e demais elementos da natureza, em especial entre árvores e rochas, entre animais e plantas (CHENG, F., 2008).

No seu apogeu, a pintura chinesa privilegiou a tinta preta em detrimento das cores, uma vez que, em parte devido aos seus contrastes internos, parece suficientemente rica para expressar os infinitos matices da natureza e, por outra, porque combina com a arte do único traço do pincel, sempre almejada como a expressão da própria síntese do universo. “Incansavelmente, os pintores expõem suas observações minuciosas sobre as variações da atmosfera e os matizes de tonalidade vistos através das paisagens. O vínculo entre o vazio e a cor tem seu fundamento espiritual nessa célebre expressão de inspiração budista: ‘a cor é um vazio, o vazio é a cor’” (CHENG, F., 2008, p.168).

A perspectiva da pintura chinesa é mais uma disposição mental do que uma representação realista da natureza, resumindo-se a dois binômios: *liwai* (interior-exterior) e *yuanjin* (longe-perto), mostrando



雨郭烟村白水環迷
 離紅葉間蒼山恍聞谷
 口清猿啼良嶽秋光想
 像間 沛題



元統元年夏六月

董景

曾子博，隱居明時，不事
顯達，其弟，亦能居山，其
村在陽山。

至正三年秋七月，景景如。

深澤郡，新
嘉，洪浦，林

春，任，嚴，允

物，而，方，洋，池

不，覺，景，永

景，景，待

景，景，待

景，景，待



景景

景景

景景

Figura 3: Gao Ke Gong (1248–1310 d.C.). Imagem de chuva enevoada – 元高克恭林巒烟雨圖. Dinastia Yuan (1271–1368 d.C.). Fonte: The National Palace Museum (Taipei)–Open Data Platform. Image Number: K2A000228N00000000PAA

que tudo nessa pintura é uma questão de equilíbrio e contraste. Diferente da linear, essa perspectiva, chamada de cavaleira ou aérea, é dupla. Pode por vezes parecer que o pintor está olhando do alto e, para mostrar distância entre as coisas, utiliza-se de contrastes de volumes, formas e tonalidades, mas ao mesmo tempo parece que ele está se movendo ao longo do quadro. As montanhas podem ser vistas de certa altura e de frente. As que estão mais distantes podem parecer maiores que as do primeiro plano. O objetivo é que o homem se una, numa jornada espiritual, ao ciclo vital da pintura e, mais do que para ser vista, é uma pintura para ser vivida (CHENG, F., 2008).

A pintura ajudava na arte da meditação, tão valorizada pelas religiões do Oriente. “Artistas devotos começaram a pintar a água e as montanhas num espírito de reverência, não a fim de ensinar alguma lição específica, nem como mera decoração, mas no intuito de fornecer material para reflexões profundas. Suas pinturas em rolos de seda eram guardadas em estojos preciosos e desenroladas somente em momentos de tranquilidade, para serem contempladas, como se poderia abrir um livro de poesia, ler e reler um belo verso” (GOMBRICH, 2013, p.114).

Iniciada na dinastia Tang (618–907 d.C.), a inscrição de um poema num quadro (Figs.2 e 3) não é apenas a inserção de uma legenda ou explicação. Não se trata de um simples texto. Ele habita o quadro e introduz na cena a dimensão do tempo do vivente e, pelo seu conteúdo, relata o pensamento do pintor, fazendo prolongá-lo para além do quadro, pela sua mensagem. Permite também que o homem, quando

não explicitamente representado, marque sua presença dentro da pintura. Esse mesmo recurso é empregado nas entradas das cenas dos jardins, com a inscrição sendo colocada sobre o portal da lua, aquela abertura circular que não toca o solo e que funciona como uma entrada para um novo ambiente do jardim. Para atravessá-la, o espectador obriga-se a preparar-se espiritualmente antes de entrar em um novo ambiente. A combinação das artes da caligrafia, poesia e pintura era chamada de “As três perfeições”.

Os conjuntos dessas pinturas constituíam “verdadeiros ciclos pintados que visavam representar um inteiro microcosmo natural” (PAZINI, 2013, p.371), e, inspirados nelas, os jardins chineses também eram construídos em cenas. Seus conteúdos eram revelados aos poucos e jamais por inteiro, como nos jardins ocidentais franceses, por exemplo. Para percorrê-los, era preciso experimentá-los, desfrutar pacientemente das suas narrativas. Utilizavam-se de estratégias paisagísticas como elevações que interrompiam enquadramentos, pavilhões, percursos sinuosos, “tornando complexa e distorcendo a percepção do espaço, dissimulando a extensão e a ligação das partes e fracionando a configuração plástica numa série de ambientes diferentes” (PAZINI, 2013, p.371).

O vazio era materializado no uso de lagos e anteparos de alvenaria brancos, configurando uma “estética da coleção de paisagens” (PAZINI, 2013). Eram empregadas poucas cores no jardim, já que as pinturas da paisagem eram frequentemente monocromáticas, daí o pouco valor atribuído à vegetação, valorizando o cinza das rochas, o branco dos muros perimetrais, anteparos e edifícios, o vermelho das balaustradas e o verde da vegetação (PAZINI, 2013, p.394).

A passagem dos princípios das artes e filosofias chinesas para a paisagem *in situ* deve muito ao confucionismo, que instituiu na China um sistema meritocrático pelo qual eram escolhidos e treinados os

funcionários públicos chineses. Deles, dentre outras exigências, solicitava-se o estudo da pintura, poesia e caligrafia. Uma vez administrando e construindo cidades, aplicavam os princípios dessas artes ao desenho urbano e paisagístico.

As concepções taoísta e zen depositavam “mais ênfase no processo por intermédio do qual a perfeição era buscada do que na própria perfeição. A verdadeira beleza podia apenas ser descoberta por aquele que completasse mentalmente o incompleto” (OKAKURA, 2008, p.80). Daí as concepções paisagísticas, arquitetônicas e artísticas evitarem a simetria, “por considerá-la expressão não somente da completude, como também da repetição. A uniformidade de um desenho era considerada fatal para o viço da imaginação” (OKAKURA, 2008, p.80).

Assim como o pintor, após um profundo aprendizado em ateliê de como pintar pinheiros, rochas e nuvens, copiando os mestres, tinha que viajar para capturar o espírito da paisagem, o jardim precisava ser experimentado a cada estação: “Árvores sempre verdes eram plantadas ao lado de espécies caducifólias, de modo a assegurar a presença da folhagem, deixando perceber, todavia, a passagem dos meses” (PAZINI, 2013, p.396).

A cultura chinesa teve significativo impacto no desenvolvimento das artes no Japão, cujas contribuições foram sendo acrescidas às influências nativas do xintoísmo. A religião xintoísta professa a “divindade da natureza e a venera, ou teme, os *kami*, presenças sobrenaturais, espíritos dos deuses” (PAZINI, 2013, p.406). E os espíritos mais venerados eram os *kami* do sol, das colheitas, da terra, dos ventos e do mar, revelando uma sociedade de camponeses em profunda comunhão com a natureza. A essa tradição foram acrescidos os ensinamentos do budismo, vindo da China no ano de 552 d.C. “Até há poucos anos, não havia no Japão nenhuma cisão completa entre [...] religião e arte:

a vivência da religiosidade era feita através de uma estética e da purificação por rituais e expressões artísticas” (CARVALHO, 2011, p.69).

MATRIZ PAISAGÍSTICA OCIDENTAL: OBSESSÃO PELO RESULTADO

A apreciação estética do ambiente parece ser própria da condição humana e alguns etologistas, inclusive, defendem que também certas espécies animais costumam subir montes para, segundo eles, apreciar a vista. Historicamente, no Ocidente, observam-se inúmeras manifestações de apreço por mares, montanhas e vales que retratam vistas, como, por exemplo, nas *topiographias* ou cenografias praticadas por gregos e romanos, nos afrescos de Pompéia e em inúmeros textos literários, como a Odisseia de Homero (AGAMBEN, 2007). São também conhecidos antigos jardins de recreio ou deleite, músicas e arquiteturas que evidenciam a relação estética de muitas culturas com o ambiente.

Mas uma palavra para designar o que hoje entendemos por paisagem só aparecerá no final do século XV, como evolução de um processo que se inicia lentamente com a racionalidade substituindo a explicação mítica do mundo e que culmina com a modernidade e sua ciência ocidental nos conduzindo a uma separação entre mundo físico e fenomênico, resultando no surgimento das ciências da natureza por um lado e da noção de paisagem por outro: “Duplicando o Homem como duplicava o mundo ambiente, a modernidade instaurou, entre umas metades e outras que ia engendrando, escalas de tempo e de espaço que já não relevavam da mesma medida” (BERQUE, 2013, p.190).

Desde então, o homem ocidental não se vê mais como parte da natureza, que agora é objeto de sua curiosidade, investigação e domínio. Como uma espécie de compensação por esse sofrido divórcio, ele

inventa a paisagem, uma nova maneira de compreender e relacionar-se com o mundo exterior.

Historiadores da paisagem colocam como um marco do crescimento do desejo de ver o mundo por prazer — *cupiditas vivendi* — do homem moderno a carta que Francesco Petrarca enviou ao dominicano Dionigi di San Sepolcro relatando sua subida ao monte Ventoux. Em 26 de abril de 1336, esse, que foi um dos primeiros humanistas, sobe o monte *sola vivendi insignem oci altitudinem cupiditate ductus* (unicamente conduzido pela ânsia de ver do alto um lugar notável) (AGAMBEN, 2017). Depois de muito esforço físico, já no alto, ele abre o *Confissões* de Santo Agostinho e lê a passagem em que o santo recomenda aos homens desprezar as maravilhas do mundo exterior e voltar sua atenção exclusivamente para o interior de si mesmos. Instala-se aí o “dilema mais agudo dos humanistas da geração de Petrarca e Dante: a problemática relação entre conhecimento empírico e a introspecção devota” (SCHAMA, 1996, p.422).

“A narrativa da carta vai mudando do material (terra, trabalho, suor, corpo, fadiga, rochas, silvados...) para o espiritual (vida feliz, espírito, alma, virtude, nobreza)” (GONÇALVES, 2012, p.107), revelando uma “tensão entre o esforço físico e metafísico” (SCHAMA, 1996, p.420), que expressa muito bem o espírito da época em que começou a surgir a concepção ocidental da paisagem, numa humanidade prestes a deixar a Idade Média e a ingressar na pré-modernidade. Por muito tempo depois de Petrarca, o encantamento com o mundo exterior continuou a ser desprezado, e subir as altas e temidas montanhas ocidentais, ao contrário do que acontecia no Oriente, continuava a ser um exercício indesejável até o século XVI.

É nessa época que começa a disseminar-se um olhar curioso sobre o mundo com as viagens culturais à terra do classicismo, Roma,

Veneza, Florença, Nápoles, o *Grand Tourist*, tornando-se muito populares, primeiro entre os filhos da nobreza e, mais tarde, dos ricos burgueses. Tais viagens buscavam o prazer e a formação, e disseminaram-se especialmente pelas ideias iluministas e pelo enriquecimento proporcionado pela Revolução Industrial. A viagem era uma aventura, em função da precariedade dos meios de transporte⁵ e das rotas difíceis e acidentadas.

Viajar como prática estética e de conhecimento foi adotado por importantes e influentes artistas, escritores, filósofos e cientistas, como Goethe, Rousseau e Nietzsche, conhecidos como os *filósofos paisageiros* (FARRERO, 2015).

Em seu seminal *Viagem à Itália*, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) coloca à disposição do sentimento estético as impressões que colhe do mundo em sua viagem. “O modo de apreciação artística goetheano representa nesse sentido um rompimento com o circuito de mídia de então, no qual a apreciação da arte ocorria somente por meio de cópias, desenhos de arquitetura, tratados e lembranças pessoais” (GUIDOTTI, 2012, p.127). Ele expande, por sua influência intelectual e artística, pelo mundo da época, uma forma de apreciação fenomênica da paisagem, na qual o conhecimento deve-se constituir com os sentidos na experiência do lugar. “A atitude científica goetheana funda-se, portanto, prioritariamente, na observação, ao que se anuncia ao olhar do espectador no primeiro momento, na percepção imediata do objeto artístico, encontrando aqui o sentido etimológico do termo estética, derivada do grego *aisthêsis*, que significa percepção, apreender com os sentidos” (GUIDOTTI, 2012, p.127). A teoria goetheana surge no contato com as coisas, não antes dela.

⁵ Ainda não existiam as máquinas a vapor.

Já a doutrina moralizadora de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) promoveu a ideia do caráter sagrado da natureza em contraponto à sociedade de sua época, que entendia como demasiadamente artificializada e corrompida. O seu romance *La Nouvelle Heloise* (1761), que teve grande influência sobre os intelectuais franceses, contribuiu para formar o “contexto intelectual no qual o jardim natural à inglesa se difundiu na França” (PAZINI, 2013, p.463). Roger (2009, p.7) atribui a Rousseau, além de aos escritores Haller, Gessner e Saussure, num misto de alpinismo “ao mesmo tempo atlético e estético”, a invenção da Montanha na paisagem ocidental. Até o começo do século XVIII, ela era considerada um “país pavoroso”, expressão empregada pelos viajantes obrigados a atravessar os Alpes.

Mas é Friedrich Nietzsche (1844–1900), um filósofo deambulador, que vai construir um novo método de pensamento que tem as paisagens como condutoras. Ele consistia em: caminhar, pensar, anotar e desenvolver os temas em casa. Ele não planejava os assuntos de sua filosofia previamente, deixando-os irromper na própria caminhada. Foi com Nietzsche que surgiu “uma nova forma de pensar e estar na paisagem” (GONÇALVES, 2012, p.112), inventando uma nova escola peripatética, reabilitando filosoficamente o corpo e dando-lhe “a primazia na origem e coordenação do pensamento [...]” (GONÇALVES, 2012, p.112). O próprio Nietzsche dizia: “Não escrevo somente com a mão:/ O pé também dá sua contribuição/ Firme, livre e valente ele vai/ Pelos campos e pela página” (NIETZSCHE, 2015, p.43). E recomendava: “Ande, andarilho!”.

Em nenhum outro lugar do Ocidente houve uma crença maior no poder moral e estético da paisagem do que na Grã-Bretanha. Enquanto na França absolutista a arte dos jardins massacrava a natureza “submetendo tudo ao compasso da arquitetura” (ROGER, 2006, p.45) e servia

para exaltar a glória do poder real, na Grã-Bretanha essa arte ajuda a ilha a cumprir o seu objetivo: tornar-se uma “nova Roma”.

A pintura da paisagem, a *landscape art*, é iniciada no século XV com os artistas neerlandeses que, libertados da cena sagrada, num evento decisivo para a história da paisagem, extraem as coisas exteriores da natureza, unificando-as, sob as regras da perspectiva linear, numa nova unidade de sentidos contida numa espécie de janela, a moldura. Opera-se o início da artealização *in visu*, da paisagem. E é por essa espécie de janela que passamos, desde então, a ver o mundo (CAUQUELIN, 2006).

Essa pintura vai popularizar-se na Inglaterra a partir do século XVIII, “lado a lado com desenvolvimentos paralelos na literatura (especialmente na poesia), nas ciências naturais e nos estudos da Antiguidade, que tinham por foco a geografia, a história e a mitologia das Ilhas Britânicas. Na virada para o século XVIII, as imagens de paisagem já haviam se firmado como tendência poderosa nas artes visuais britânicas” (SEROTA, 2000, p.9).

E não é por acaso que a arte de paisagem encontrou na ilha um aliado forte: havia ali uma diversidade de ambientes em um território pequeno; uma forte nostalgia dos seus nobres e burgueses por um mundo ideal, pastoril e rural, daí a preferência pelos pintores que pintavam cenas idílicas, com referências a temáticas gregas e romanas; a rápida industrialização e o enriquecimento promovidos pela Revolução Industrial; uma grande penetração nas elites das ciências naturais; e uma crença de que “uma observação minuciosa revela as verdades espirituais e morais por detrás das aparências” (SEROTA, 2000, p.9).

O triunfo colonialista, bem como o domínio do comércio mundial e das novas tecnologias industriais e agrícolas provocaram uma acumulação de capital que solicitaram da “propriedade privada britânica um

papel ativo na modernização do país” (PAZINI, 2013, p.436). Os *commons* foram privatizados, transformando a “agricultura britânica de sistema comunitário de cultivo em regime baseado na propriedade privada” (PAZINI, 2013, p.436). Surgiram as grandes propriedades nas quais os jardins, voltando-se contra o formalismo francês, buscaram no classicismo o vocabulário adequado para o projeto de construção de uma nova versão “setecentista do antigo *otium* romano e a considerar o retiro agreste um estímulo para uma vida de cultura e socialização depois da atividade política” (PAZINI, 2013, p.440). O dinheiro para os gastos com as transformações das paisagens e as viagens de lazer era farto.

A fonte de inspiração dos projetos eram os pintores clássicos, notadamente Claude Lorrain (1600–1682) e Nicolas Poussin (1594–1665). A pintura desses e outros artistas pitorescos⁶ era transposta para parques e propriedades rurais por notáveis arquitetos paisagistas como Brown, Kent, Repton, “numa visão derivada tanto da ciência quanto da arte”, atendendo a uma nova classe que estava redispondo a Natureza, “de modo a adaptá-la a seu ponto de vista” (WILLIAMS, 2011, p.206).

Nos projetos dos parques e jardins das propriedades rurais inglesas eram utilizados recursos cênicos que apresentavam a ideia da “Nova Roma”, com predileção especial por fragmentos e ruínas, “como metáforas do destino da Inglaterra” (PAZINI, 2013, p.444). A referência aos jardins chineses, que os ingleses, desde o século XVI, conheceram e estudaram profundamente, também era evidente, especialmente no uso do recurso das narrativas construídas pelas sucessões de cenas.

A paisagem criada no campo foi levada para as cidades na construção dos primeiros parques urbanos ingleses, no século XVIII,

⁶ Como um quadro. Do inglês *picturesque*, de *picture*, quadro.

buscando atenuar as péssimas condições criadas nas cidades industriais. John Ruskin (1819–1900), importante estudioso e crítico social da era vitoriana inglesa, inclusive, via a “paisagem como uma medida da saúde política, econômica e cultural da Grã-Bretanha capitalista, a qual ele considerava tragicamente doente” (SEROTA, 2000, p.15).

Nessa nova condição urbana, as feições rústicas originais dos parques rurais foram alterando-se “embora se conservassem traços do pitoresco e, em certos casos, até se proporcionasse, em pleno espaço urbano, a sensação do sublime, para o que já estavam à disposição soluções testadas nos grandes jardins privados no final do século XVIII”⁷. Esse pensamento paisagístico é transposto para os Estados Unidos e aparece, inicialmente, especialmente nos projetos de Frederick Law Olmsted, que vai procurar associar os aspectos naturais com os construídos, num sistema unificado em que se articulam áreas de recreação, proteção de mananciais, circulação de pedestres e veículos.

O DECLÍNIO DA FRUIÇÃO PAISAGÍSTICA NA PÓS-MODERNIDADE

50 A prática deambulatória disseminada pelo Grand Tourist e o caminhar como prática estética, à moda dos filósofos paisageiros, que iam enformando uma nova maneira de constituir paisagens, vai sofrer forte revés com a ampliação da Revolução Industrial e sua forma cidadina de organização social, que rapidamente urbaniza os campos. Também é afetada pela invenção da máquina a vapor, que facilita o surgimento do turismo de massa, onde os itinerários são agora percorridos dentro

⁷ De acordo com Vladimir Bartalini em texto nesta coletânea.

de trens e vapores, e os destinos, invadidos por turistas, uma categoria completamente diferente do viajante, esse que vagorosamente andava, vivia e sentia os lugares.

Esse avanço da Revolução Industrial acelera as consequências das inovações de um capitalismo iniciado no século XIII sobre as cidades europeias, ainda com suas antigas estruturas medievais. As muralhas foram rapidamente rompidas dando lugar ao processo de dispersão urbana, facilitado pelo desenvolvimento dos novos sistemas de transporte, e que tem como principal pressuposto a reprodução de temporalidades destrutivas a serviço de um capital cada vez mais sedento de lucro fácil. Nesse caminho, não só se apagam as temporalidades lentamente construídas, mas também se massacram e destroem os sítios e os seus recursos naturais. Nas grandes metrópoles que surgem, a fruição paisagística é ainda mais afetada pelos efeitos dos danos estéticos potencializados por sua agressiva urbanização e pelo apartamento do homem do contato com o mundo natural, que se torna escasso ou inexistente nesses lugares.

De outro lado, o turismo de massa cria os consumidores de “paisagens”, vendidas por operações retóricas baseadas em imagens pré-idealizadas dos lugares, em *folders* turísticos, revistas e outras formas de artealização *in visu*, ideologicamente operadas. O resultado é que os lugares começam a transformar-se para atender a esse gosto artificialmente construído e que exige mudanças locais sem conexão com a sua temporalidade. Nas metrópoles globais, investimentos são deslocados das prioridades dos habitantes para um projeto de espetacularização que nunca termina, tendo em vista a constante competição que se estabelece entre elas (BESSA; ALVARES, 2014).

O DIA DA PERPÉTUA NOITE

Mas é na era pós-industrial que o capital tem reclamado mais e mais espaços construídos para sua expansão, seja por mudanças estruturais e imagéticas, relacionadas à indústria do turismo e de megaventos, seja pela complementar criação de mais-valia imobiliária (BESSA; ALVARES, 2014). Tal prática, amplamente disseminada entre as metrópoles ocidentais, é adotada também pela China, que cresce há pelo menos 40 anos seguidos. Seu *Socialismo de Mercado*, caracterizado pela coexistência em uma mesma formação econômico-social de modos de produção distintos, integrando poder político e econômico, acolhe também a espetacularização urbana como forma de atração de investimentos, eventos emblemáticos e turistas. A expressão mais contundente é Pequim, especialmente depois que foi selecionada para sediar a Olimpíada de 2008, que “embarcou numa das maiores campanhas de construção que o mundo já viu, substituindo, no decorrer de uns poucos anos, grandes porções de bairros centenários por uma série de ícones arquitetônicos espetaculares” (BROUDEHOX, 2011, p.2). Essa prática tipicamente ocidental de construção de uma imagem de eficiência, modernidade e dinamismo, com o suporte da arquitetura e do urbanismo, espalha-se também pelas principais cidades chinesas, que buscam se “reposicionar nos cenários nacional e internacional para atrair investidores estrangeiros e capitais móveis” (BROUDEHOX, 2011, p.2).

52 Também o processo de industrialização chinês, nas últimas décadas, sofre uma aceleração vertiginosa. Até o final da década de 1970, essa industrialização não provocava uma grande urbanização, graças às políticas maoístas de manutenção da população nas áreas rurais para produção de alimentos. É a partir das reformas econômicas de

Deng Xiaoping, iniciadas em 1978, que o país passa a experimentar um acelerado processo de modificação das suas tradicionais paisagens, pela rápida e impactante urbanização de vastas áreas rurais, cuja característica mais marcante são os impactos sociais, ambientais e paisagísticos que provoca.

Imensas metrópoles têm surgido na China, desde então, para atender uma extraordinária migração interna. Towson e Woetzel (2017) afirmam que tal migração é a maior da história da humanidade. Nas últimas três décadas foram trezentos milhões de pessoas que migraram para as novas zonas urbanas e serão mais trezentos e cinquenta milhões nos próximos trinta anos, transformando a China no país das megalópoles. Só ultramegalópoles, cidades com mais de sessenta milhões de habitantes cada uma, já são onze. Atualmente Jing-Jin-Ji, nome que é a fusão de três imensas áreas urbanizadas — *Jing*, de Beijing (Pequim), *Jin*, por Tianjin e *Ji*, antigo nome de Hebej —, que em 2016 tinha cento e doze milhões de habitantes, está se preparando para receber até cento e trinta milhões nos próximos anos. Esse vertiginoso crescimento urbano, conduzido pelos pressupostos e modelos de urbanização historicamente praticados no Ocidente, tem sido criticado e denunciado por inúmeros especialistas e artistas, como Yang Yongliang.

Nascido em Xangai, em 1980, Yang foi treinado como aluno de arte tradicional chinesa desde a infância, formando-se depois na Academia de Arte de Xangai, em 2003. Atualmente trabalha entre Nova York e Xangai, e sua produção artística explora as conexões entre a arte tradicional chinesa e o mundo contemporâneo. Na sua série *Phantom Landscape*, iniciada em 2006, Yang usa imagens de arquitetura em pin-celadas, misturando-as a rochas de montanhas pesadas enriquecidas com detalhes próprios da pintura paisagística da Dinastia Song do Sul

(1127–1279 d.C.). Para ele, o desenvolvimento urbano, que faz a vida na cidade florescer, também aprisiona essas vidas. Para Yang, as pessoas da antiga China pintavam a natureza para louvar a grandeza da natureza, mas o trabalho dele quer conduzir a um repensar crítico da realidade contemporânea (YANG, 2020).

Cidade e paisagem, eu os amo e os odeio ao mesmo tempo. Eu amo a familiaridade da cidade, mas a odeio crescendo muito rápido e invadindo tudo a uma velocidade inesperada. Eu amo a profundidade e a inclusão da arte tradicional chinesa, mas ainda odeio sua atitude de não progresso. Eu inseri esse sentimento complexo em meu sangue e o deixei sair para formar meu trabalho de arte. Os chineses antigos expressaram seu apreço pela natureza e seu sentimento pintando a Paisagem. Em contraste, faço minha Paisagem criticar as realidades em meus olhos (YANG, 2020).

As imagens digitais produzidas por Yang são impressas em tons de tinta preta e cinza, sobre matrizes de pinturas de paisagem chinesa, nas quais ele superpõe, sobre os elementos naturais das montanhas e vales, torres de metal treliçadas, postes, linhas de transmissão e outras parafernalias da infraestrutura urbana, entremeadas a pinheiros sobreviventes. Nas séries *Phantom Landscape* e *Artificial Wonderland*, que podem ser vistas no sítio eletrônico yangyongliang.com, os edifícios sobem por sobre as rochas escarpadas da montanha até os antes inalcançáveis picos rochosos e neblinados, de onde cascatas insistem em passar por entre eles. Nas montanhas mais baixas, andaimes e torres metálicas retorcidas, e, no vale, casas e prédios afundam na água. A cena caótica imprime à paisagem de Yang uma atmosfera catastrófica, não mais de uma paisagem de enlevo ou encantamento, serena e

meditativa, como foi um dia a do seu substrato, mas a da barbárie produzida pela mesma humanidade que edifica coisas belas. Paisagens também expressam o que temos de pior!

Fazendo excelente uso de sons e técnicas de vídeo, em *Before the Rain, Galerie Paris-Beijing*, disponível no [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=UW111111111), Yang ocupa o vale, antes uma das mais fortes expressões do vazio na pintura da paisagem, com elementos clássicos da construção paisagística turística massificada contemporânea: um *waterfront* contornando parcialmente um lago, cheio de turistas, mirantes e uma enorme roda gigante, a exemplo das que existem em Paris e Londres, dentre outras destinações turísticas globais. A cena a ser admirada são as altas montanhas à frente, apinhadas de edifícios que sobre ela aderem como névoa, e as cascatas que alimentam o lago. A experiência do pintor de paisagens do passado, que frequentava as montanhas para captar as variações da atmosfera e os matizes de tonalidade, buscando expressar a natureza profunda do homem, é substituída por aquela do turista apressado, mero consumidor de paisagens artificializadas. O vazio espiritual cede ao vazio da existência da experiência turística massificada contemporânea.

Como parte da série de gravação de vídeo *Moonlight, The Day of Perpetual Night*, de 2012, também disponível na plataforma [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=UW111111111), a cena é noturna. Convido o leitor a ver o vídeo e imaginar-se naquela paisagem. Ele verá, sobre uma matriz de uma antiga pintura da paisagem, as formas da urbanização contemporânea das megalópoles ocidentais globais, com todos os seus ícones que o Ocidente arte-

que em toda paisagem é a porta do mistério, uma nave extraterrestre, que rapidamente retorna, como a recusar o que vislumbrara. O som naquela paisagem complementa a apreensão paisagística de angústia e desamparo, porque nos coloca diante do espelho do que somos, daquilo que vamos edificando, como era na pintura da paisagem chinesa original. O vídeo discute a passagem do tempo sobre a sutileza da temporalidade da matriz chinesa. Quem vê o vídeo experimenta uma noite urbana incandescente, sempre em expansão. Na paisagem digital de *The Day of Perpetual Night*, o que nos assusta: contemplamos a nossa profunda incapacidade de entender a sutileza que exige o habitar. E parece, de fato, que a noite é interminável!

ENCERRAMENTO

Aos nossos olhos ocidentais, a matriz paisagística originária chinesa não é fácil de ser compreendida. Vivo essa experiência todos os anos com meus alunos de arquitetura. E, de fato, trata-se de uma alteridade paisagística, cujos pressupostos artísticos e filosóficos são muito distintos dos de nossa civilização apressada, materialista e não iniciada nas técnicas da meditação. Mas, à medida que vamos estudando e conhecendo os seus mistérios, há grande chance de nos encantarmos com ela. Nascida mil e duzentos anos antes da ocidental, intrinsecamente vinculando homem e natureza, é um pensamento paisagístico centrado no nível das coisas, no lugar, entendendo esse lugar como o de uma comunicação íntima entre o homem e o universo, no qual ele vive e que também vive nele.

A paisagem originária chinesa é, ao mesmo tempo, palco e espelho do homem. Ela não está preocupada com o resultado das coisas, mas com o processo. Não há eterno, mas o constante. Extremamente

vinculada ao mundo natural, marca seu tempo por ele, em representações, arquiteturas e jardins. É uma paisagem em que a estética é uma ética que atribui ao social e ao político uma importância maior que o individual.

Como a paisagem de matriz europeia, a chinesa também nasce de uma elite ociosa na apreciação estética do ambiente (*otium*), predominantemente natural, enquanto os trabalhadores da terra o viam apenas como o lugar da subsistência. É por essa razão que os chineses não usam a expressão paisagem para o meio urbano, o lugar do *negotium* e da destruição da *montanha-água* (*shanshui*). Preferem outra expressão, *dushi jingguan*, derivada do japonês *toshi jeikan*, que é a tradução das expressões inglesas *townscape* ou *cityscape*. Já se discutia a destruição das paisagens pela urbanização na China do século IX, quando o poeta chinês Li Shangyin cria o termo *mata-paisagem* (BERQUE, 2013), mas evidentemente não na escala avassaladora que atualmente massacra as metrópoles chinesas.

A matriz paisagística europeia, que se expande e torna-se ocidental e agora global, por sua vez, nasce da conjugação de arte e ciência, operada por uma elite urbanizada e herdeira do humanismo, que subjuga o mundo natural, modelando, *in visu* e *in situ*, a ideia de uma natureza estetizada. Tais artealizações, originadas no século XVI, são fortemente comandadas pelos operadores do poder, sem muita ancoragem no social, embora determine a ele os modelos e pressupostos da fruição paisagística. Mesmo que ainda possamos encontrar muitos lugares sensíveis e edificantes originários dessa matriz, de temporalidades ainda resistentes, o seu modo de operar, que majoritariamente disseminou-se mundo afora, tem sido basicamente o do aniquilamento do substrato natural e a produção de danos estéticos às pessoas.

A adoção pela China dos padrões ocidentais de destruição ambiental na construção de cidades está produzindo lá os efeitos deletérios que têm sido causados há tempos por aqui. Males esses denunciados por muitos estudiosos e artistas chineses, como Yang Yongliang. São trabalhos que artealizam *in visu*, numa operação reversa, o que os sítios revelam: o esgarçamento de uma temporalidade delicada, milenarmente edificada, que vai sucumbindo sob os escombros da destruição da usura capitalista sem limites. Mas, a exemplo de Yang, na China e no Ocidente, já se notam reações locais que vão se insurgindo contra a imposição de um modelo exógeno e insustentável, de destruição ambiental, sensorial e estética. A literatura já mostra muitos outros artistas e arquitetos reinterpretando simbologias e recuperando fundamentos éticos e estéticos da matriz paisagística originária chinesa, procurando reencontrar a linha da sua temporalidade perdida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos (Homo Sacer, IV, 2)*. São Paulo: Boitempo, 2017.

ASSUNTO, Rosário. A paisagem e a estética. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.339–376.

BERLEANT, Arnold. *Living in the landscape. Toward an aesthetics of environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.

BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris: Editions Champ Vallon, 1994.

_____. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa, 2011, pp.200–212.

_____. A ecúmena: medida terrestre do homem, medida humana da Terra. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.185–212.

BESSA, Altamiro Sergio Mol; ALVARES, Lucia Capanema. *A construção do turismo. Megaeventos e outras estratégias de venda das cidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

BROUDEHOUX, Anne-Marie. Imagens do poder: arquiteturas do espetáculo integrado na olimpíada de Pequim. *Novos Estudos Cebrap*. Dossiê China, n. 89, mar. 2011.

CARVALHO, Thiago Mesquita. *Arte e natureza no budismo japonês*. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Mestrado em Filosofia da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHENG, Anne. *História do pensamento chinês*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 2010.

FARRERO, Jordi García. *Caminar. Experiencias y prácticas formativas.* Barcelona; Editorial UOC, 2015.

GONÇALVES, Victor. Entrelaçar corpo e paisagem: Petrarca, Rousseau e Nietzsche. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia e Arquitetura da Paisagem. Um Manual.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, pp.105–116.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte.* Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUIDOTTI, Mirella. *A construção do olhar: A viagem à Itália de Goethe.* Paedemonium. São Paulo, v. 15, n. 19, jul. 2012, pp.122–136.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo.* Tradução e Notas: Inês A. Lobhauer. São Paulo: Martin Claret, 2015.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá.* Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda., 2008.

PAZINI, Franco. *Projetar a natureza. Arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea.* São Paulo: Editora Senac, 2013.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

_____. *O Nascimento da paisagem no ocidente.* Trad. Vladimir Bartolini [para uso exclusivo da disciplina AUP 5834 – A paisagem no Desenho do cotidiano Urbano – do Curso de Pós-graduação da FAUUSP, 1º semestre de 2009].

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEROTA, Nicholas. *A paisagem na arte: 1690–1998. Artistas Britânicos na Coleção da Tate.* São Paulo: Tate Galery/MASP, 2000.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem.* Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

TOWSON, Jeffrey; WOETZEL, Jonathan. *The One Hour China book.* Cayman Islands: Towson Group LLC, 2017.

TRIGOSO, Maria. A (não) questão do tempo na tradição chinesa. *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias.* Centro de História da Cultura, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, vol. 23, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YANG YONGLIANG STUDIO. Disponível em: <<https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

Podemos ultrapassar o espaço-lixo (junkspace) da Baixa Modernidade?

Augustin Berque – EHESS
Tradução: Eric Heneault

ORIGEM DA ARQUITETURA E COSMICIDADE

Há cerca de quinze anos, Rem Koolhaas concluía um artigo sobre o que chamou de *junkspace* (o espaço-lixo) com a seguinte frase: “*The cosmetic is the new cosmic*” (KOOLHAAS, 2002, p.190). Ainda que não tratasse de literatura, mas de arquitetura e espaço urbano, esse texto era em si mesmo um exemplo perfeito de espaço-lixo, sem parágrafo algum em 15 páginas e sem uma perceptível estruturação da prosa, que se limitava a disparar uma longa série de asserções como as seguintes: “Ele [i.e., o espaço-lixo] substitui a hierarquia pelo acúmulo, a composição pela adição. Mais e mais, mais é mais” (p.176); “o espaço-lixo está além da medida, além do código” (p.177); “não existe forma, apenas proliferação” (p.177); “o espaço-lixo é uma teia sem aranha” (p.179); “a ideia de que uma profissão [i.e., os arquitetos] antes ditava ou, pelo menos, acreditava prever os movimentos das pessoas, hoje parece risível, ou, pior ainda: impensável” (p.181); “Uma política de desordem¹ [*désarroi*] sistemática”; e assim por diante. É inútil glosar que essa “política de desordem sistemática” é aquela que o próprio Koolhaas reivindica em alto e bom som, não só em seus escritos, mas em sua arquitetura.

Mas como é possível exaltar tanto o espaço-lixo, assumindo-se deliberadamente uma “política de desordem sistemática”, “ao passo

* O título deste capítulo é a versão em português da conferência inaugural proferida em japonês, em 25 de setembro de 2014, ao Congresso do 日本建築家協会 (Instituto Japonês dos Arquitetos) em Okayama, sob o título 建築の再コスモス化ができるか .

1 No sentido clássico de desorganização, que subsiste no inglês *disarray* (o texto diz: “a politics of systematic disarray”). Mantenho o termo em razão do seu sentido moderno de distúrbio moral, que não existe em inglês nem no cinismo de Koolhaas; desordem ou acosmia que aproximaremos da *anomia* durkheimiana.

que [como o próprio Koolhaas escreve na página 177] se trabalhou por milênios em prol da permanência, das axialidades, das relações e proporções”?

Obviamente, certas tradições não seguiam esse esquema. Em vez da permanência e da axialidade, a espacialidade japonesa, ao contrário, exaltou a assimetria e os descentramentos, na impermanência (*mujô* 無常) do “mundo flutuante (*ukiyo* 浮世)”; prova disso, o famoso início do *Hôjôki* (notas da minha cabana) de Kamo no Chômei (1155–1216):

ゆく河の流れは絶えずして、しかも、もとの水にあらず。
よどみに浮かぶうたかたは、かつ消え、かつ結びて、久
しくとどまりたる例なし。世の中にある、人の栖と、ま
たかくのごとし²。

Indefinidamente flui a água do rio que corre, e não é mais a mesma. A espuma que flutua onde se demora a corrente desfaz-se ou se forma, mas nunca é vista detendo-se por muito tempo. Assim também é com os homens e suas moradias neste mundo.

Essa tendência continua viva, como provou a onda identitária do *kaosu* (caos) durante os anos da Bolha no Japão³. No entanto, não devemos

² P.13 na edição Nakano de 2003.

³ Os anos da euforia do mercado imobiliário provocada pela desregulamentação Nakasone (primeiro-ministro de 1982 a 1987), e que se encerrou com o terremoto de Kobe (17 de janeiro de 1995). Sobre a espacialidade japonesa de modo geral, ver meu livro *Vivre l'espace au Japon*. Paris: PUF, 1980, reeditado e revisado em A. Berque com Maurice Sauzet, *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris: Arguments, 2004. Quanto às suas transformações durante os anos da Bolha, ver meu livro *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. Paris: Gallimard, 1993.

confundir a espacialidade japonesa tradicional com o *kaosu* pós-moderno ou espaço-lixo, segundo Koolhaas. Essa espacialidade tinha sua própria ordem, que pode ser imediatamente sentida naquilo que remanesce da “organização urbana” de outrora — o *machinami* 街並み. É inútil esclarecer que essa “organização” — esse *arroi* [arranjo], como se dizia antigamente em francês — é exatamente o contrário da *desordem* [desarranjo, *désarroi*] pós-moderna ou koolhaasiana.

De fato, antes do reinado do espaço-lixo, todas as civilizações, cada uma a seu modo e em seu próprio mundo, puseram ordem no espaço e, dessa maneira, criaram sua própria espacialidade. Essa ordenação era o que significavam a palavra grega *kósmos* e a latina *mundus*, das quais aproximarei de bom grado, em francês arcaico, a palavra *arroi* e o verbo *arreyer*: dispor as coisas, ornar o corpo, governar a sociedade de acordo com a ordem suprema do universo, para instaurar um mundo humano, isto é, o contrário do caos. Daí justamente o vínculo etimológico entre *cósmico* e *cosmético*, que permite que Koolhaas encerre seu texto com o trocadilho: “The cosmetic is the new cosmic”.

Hoje em dia, não passa de um trocadilho, já que esses dois adjetivos pertencem a duas dimensões antitéticas: de um lado uma ordem fundamental e universal, do outro um adorno pessoal, superficial e vão; mas o fato é que nas sociedades tradicionais essas duas dimensões eram integradas em uma única e mesma *cosmicidade*, que era aquela de um mundo: um *kósmos*. Isso significa que o cosmético se referia ao cósmico, e que o cósmico se revelava por meio do cosmético, em uma evidente relação mútua.

Tais relações ainda hoje podem ser vistas em certas sociedades, por exemplo nas pinturas corporais dos aborígenes australianos, que expressam justamente a cosmicidade ou integração do seu próprio mundo. Na Roma antiga, essa integração era enaltecida e celebrada

em cada fundação da cidade, especialmente na cavação de um buraco chamado *mundus*, que estabelecia um vínculo entre o mundo dos mortos e o dos vivos, e ademais fazia dessa cidade o umbigo do seu próprio mundo. Trata-se da origem distante do provérbio medieval “todos os caminhos levam a Roma”, porque Roma era o centro do mundo romano (*mundus*)⁴. A mesma palavra *mundus* tinha também o sentido de vestir e adornar o corpo humano, especialmente o das mulheres (*mundus muliebris*), e se estendia igualmente à casa, no sentido de limpar e manter. Desse modo, uma correspondência ordenada e significativa se estabelecia entre o microcosmo (o corpo, a casa) e o macrocosmo (o mundo). Com exceção do sentido do buraco sagrado (*mundus*), o mesmo pode se dizer a respeito da palavra grega *kósmos*, e de várias noções derivadas; por exemplo, *kosmetés*, que, na escala do macrocosmo, podia designar o deus supremo (Zeus), e, na escala do microcosmo, um perfumador ou barbeiro.

Essa cosmicidade se encarnava diretamente na arquitetura, especialmente a dos templos. A palavra latina *templum*, cuja raiz expressa a ideia de recortar (*temnein* em grego), designa originalmente uma porção de espaço delimitada no céu pelo bastão do áugure, e projetada no solo em um recinto sagrado (*temenos* em grego). Daí o sentido de templo, isto é, um espaço particular em que se estabelece a correspondência entre a terra e o céu. Essa correspondência sagrada se expressava simbolicamente na arquitetura do templo. É o sentido original da palavra grega *summetria*, pela qual, lembra Didier Laroque, “é preciso entender ‘com medida’ ou ‘justa proporção’, e não ‘simetria’, no sentido reduzido que hoje damos comumente a essa palavra: correspondência exata em

⁴ Sobre esses assuntos, ver: LAGOPOULOS, Alexandros-Ph. *Urbanisme et sémiotique dans les sociétés préindustrielles*. Paris: Anthropos, 1995.

forma, tamanho e posição das partes opostas: distribuição regular das partes, de objetos semelhantes de ambos os lados de um eixo, em volta de um centro” (LAROQUE, 2002, p.81). Em suma, nada mais que a organização [arroi] simbólica — a cosmicidade — projetando a ordem do céu (kósmos) na terra, para fazer desta um mundo humano ordenado.

Segundo Laroque, a própria ideia de arquitetura vem dessa organização cósmica do templo grego, na correspondência original do céu com o mundo humano: “A arquitetura é aquilo que revela uma *arqué*, o elemento primeiro, a ordem. A arquitetura é o que funda a origem” (LAROQUE, 2002, p.14). E essa origem não é nada menos que uma correspondência — uma medida comum, *summetria* — entre o céu e a terra, o macrocosmo e o microcosmo, a natureza e o humano.

KÓSMOS E VALORES NÃO APENAS HUMANOS

A arquitetura, obviamente, não é apenas simbólica; é também necessariamente técnica. No entanto, opor o técnico ao simbólico é uma distinção moderna, a qual participa da desordem que conduziu ao espaço-lixo. Na organização cósmica de um mundo humano, a técnica e o símbolo caminham juntos, e é exatamente por isso que a arquitetura é cosmofânica: faz aparecer (*phainein*) um mundo (*kósmos*) com evidência, não somente por sua simbolicidade, mas ao mesmo tempo por sua tecnicidade.

68 Em seu famoso texto *Bauen Wohnen Denken* (*Construir, habitar, pensar*), Martin Heidegger (1889–1976) mostrou que “pro-duzir (*hervorbringen*) em grego se diz *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo se encontra na palavra *tékhne*, a técnica. Para os gregos, essa palavra não significa nem arte, nem ofício, mas: fazer aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, em meio às coisas presentes. Os gregos pensam a

tékhne, a pro-dução, a partir do ‘fazer aparecer’” (HEIDEGGER, 1958, p.190).

Porém, fazer aparecer uma coisa enquanto algo também é função própria do símbolo. A diferença é que a técnica trata do aspecto material das coisas, e o símbolo do seu sentido imaterial, mas, em ambos os casos, o efeito vem da mesma fonte; isto é, o que Watsuji Tetsurô (1889–1960), em seu não menos famoso ensaio *Fûdo* (Meio, 1935), chamou de *fûdosei* 風土性 (mediância), e definiu como “o momento estrutural da existência humana (*ningen sonzai no kôzô keiki*) 人間存在の構造契機” (WATSUJI, 2011, p.35).

Comentemos primeiramente uma das implicações principais desse “momento estrutural”. Nesse caso, *momento* deve ser entendido não como um curto lapso de tempo, mas, do mesmo modo que na mecânica, como potência de mover produzida pela combinação de duas forças — aqui, por um lado, o ser individual, e, de outro lado, o meio. O que é um meio, então? Watsuji distingue o meio (*fûdo* 風土) por um lado, e, por outro, o ambiente natural (*shizen kankyô* 自然環境). Ele escreve que o ambiente natural é algo que a ciência moderna abstraiu do solo concreto da existência humana — a mediância — para transformá-lo em objeto, enquanto o meio, ao contrário, supõe justamente a sujeitidade (*shutaisei* 主体性)⁵ da existência humana para ser o que ele é: a “metade” dinâmica daquele momento estrutural que ele chama de mediância.

Isso significa que tanto o ser humano quanto seu meio (o qual compreende necessariamente o vínculo social dos humanos entre si) não podem existir um sem o outro. Um supõe o outro, implicam-se reciprocamente. Isso diferencia radicalmente o meio do ambiente, que não supõe a existência humana para ser o que é. Mesmo quando o

⁵ Em suma, o fato de ser sujeito, dono de si, isto é, o contrário da objetidade (o fato de ser objeto).

gênero humano não existia, o ambiente já era o ambiente, e a biosfera a biosfera, mas ainda não havia meio humano, algo que apareceu em função do gênero humano. Watsuji derivou provavelmente essa distinção entre meio e ambiente dos trabalhos do grande naturalista germano-báltico Jakob von Uexküll (1864–1944), do qual ele pode ter ouvido Heidegger falar durante sua estadia na Alemanha (1927–1928). Uexküll, que influenciou profundamente Heidegger naquela época, de fato estabeleceu uma distinção fundadora entre o que chamava, por um lado, de *Umwelt* (o meio ou mundo ambiente próprio a certa espécie) e, por outro, de *Umgebung* (o dado ambiental objetivo e universal). *Umwelt* corresponde àquilo que Watsuji chama de *fûdo*, e *Umgebung* àquilo que chama de *shizen kankyô*. *Umwelt* ou *fûdo* é a realidade concreta para o ser considerado, enquanto *Umgebung* ou *shizen kankyô* é uma abstração que só vale para o olhar de lugar nenhum da ciência moderna. A única diferença entre ambos os autores é que Watsuji trata do humano, enquanto Uexküll trata do animal; e, conseqüentemente, Watsuji utiliza o método histórico das ciências humanas, enquanto Uexküll utiliza o método experimental das ciências da natureza. No entanto, o princípio fundador de ambas as abordagens é o mesmo: é a sujeitidade do ser considerado, seja ele humano ou animal (ou, para melhor dizer: vivo em geral).

70 Enquanto momento estrutural, a mediância — a coimplicação do ser e do seu meio — faz com que o meio esteja impregnado pelos valores próprios ao ser considerado. Uexküll chama esses valores de *Ton*, e analisa vários deles, positivos e negativos: por exemplo, *Esston* (valor de alimento), *Hinderniston* (valor de obstáculo), *Schutzton* (valor de abrigo), *Wohnton* (valor de hábitat) etc. Todos esses valores dependem do animal considerado, porque espécies diferentes vão se alimentar de modo diferente, abrigar-se de maneira diferente etc. Isso

significa que o alimento, o obstáculo, o abrigo, o hábitat etc. não existem entre si como tais, mas somente em sua relação com determinada espécie. A espécie e o meio se qualificam de modo recíproco, e existem, propriamente ditos, somente nessa relação.

Embora os valores humanos sejam consideravelmente mais elaborados que os dos demais seres vivos, o mesmo princípio se aplica aos meios humanos. Cada cultura cria seu próprio meio, independentemente do ambiente. Ambientes semelhantes serão interpretados de modo diferente por sociedades diferentes, e, por mais execrável que o ambiente possa ser (a nossos olhos), o meio que dele resulta será necessariamente aquele que melhor convier à sociedade considerada. É exatamente a regra formulada por Uexküll: *pessimale Umgebung, optimale Umwelt* (ambiente péssimo, meio ótimo)⁶.

Essa regra foi confirmada pela ciência moderna com seu próprio método experimental, porém já fora formulada intuitivamente há muito tempo como princípio ontológico por Platão no final de *Timeu*, nas últimas linhas, em que se lê: “Assim o mundo nasceu, vivente visível contendo todas as coisas visíveis, [...] o maior, o melhor, o mais belo e mais perfeito (*ho kosmos houtô, zôn horaton ta horata periechon, [...] megistos kai aristos kallistos te kai teleôtatos gegonen*)” (PLATÃO,

6 UEXÜLL, Jakob von. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (Incursões nos mundos animais e no mundo humano)*. Hamburg: Rowolt, 1934. A obra foi traduzida para o francês com os títulos *Mondes animaux et monde humain* (Denoël, 1965) e *Meio animal e meio humano* (Payot & Rivages, 2010). Uexküll escreve (p.29, nota 1, da edição de 1965): “*Optimale*, d. h. denkbare günstige *Umwelt* und *pessimale Umgebung* wird als allgemeine Regel gelten können”. A tradução de Philippe Muller (Denoël, 1965) é: “Um meio ótimo associado a um ambiente péssimo, eis a regra geral”. A tradução de Martin-Freville (Payot & Rivages, 2010) é: “um meio ótimo, isto é, o mais favorável que se possa imaginar, e um ambiente péssimo podem valer como regra geral”.

1985, p.228). Obviamente, Platão não fazia ideia nenhuma daquilo que, mais de dois milênios depois, Uexküll e Watsuji chamariam de *mesologia* (*Umweltlehre*, *fûdoron* 風土論); isto é, o estudo do meio como distinto da ecologia, que é o estudo do ambiente. No entanto, essa frase contém três princípios básicos da mesologia:

– Primeiramente, que o meio ou o mundo ambiente (aqui chamado *kósmos*) é “vivo” (*zôon*). De fato, o meio é vivo na medida em que participa do momento estrutural da existência de um ser vivo (enquanto a maior parte do ambiente, o ar, as pedras, a água etc. não está viva). Quer seja individual ou coletivo (uma sociedade, uma espécie...), quando esse ser morre, seu mundo desaparece e retorna com ele ao ambiente;

– Em segundo lugar, o meio é “visível” (*horaton*). De fato, o meio é aquilo que um ser vivo percebe (enquanto muitos aspectos do ambiente, embora existam fisicamente, não são percebidos pelos seres vivos, cada um percebendo apenas alguns traços específicos, nos termos que lhe são próprios);

– E, em terceiro lugar, já que o meio e o ser considerados são funções um do outro, o meio é por definição aquele que melhor convém a esse ser e que lhe parece ser dotado de qualidades superlativas (*megistos kai aristos kallistos te kai teleôtatos*)⁷.

No que diz respeito às realidades humanas, isso leva o meio a ser caracterizado por três valores humanos básicos (e também, obviamente, por seus contrários); o Bem, o Belo, o Verdadeiro, que respectivamente fundam a ética, a estética e a religião ou a ciência (que

⁷ Detalhei essas coisas, quanto aos meios humanos, em: *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000; e, em relação à engrenagem do planeta à biosfera, e da biosfera à ecúmena, em: *Poétiques de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine*. Paris: Belin, 2014.

são antitéticas e brigam pelo Verdadeiro)⁸. Ademais, isso faz com que essas três qualidades se envolvam umas noutras e não devam ser separadas, sob pena de a cosmicidade ser descosmizada, de a organização [arroi] das coisas se desordenar e de o mundo se decompor em caos. Em suma, será a acosmia.

Ora, é exatamente isso que a modernidade aos poucos levou e que, na forma do espaço-lixo, a arquitetura revelou justamente porque ela é “aquilo que faz ressaltar uma *arquêê*”, na junção da técnica e do símbolo, os quais fazem com que o ambiente pareça um determinado meio. Agora vamos analisar esse processo.

DUALISMO E ACOSMIA

Como escreve Watsuji (2011), a mediância é o solo concreto (*gutai-teki jiban* 具体的地盤) do qual se abstrai a sujeitidade da existência humana para fazer do meio um ambiente objetivo. Mas, como a estrutura ontológica da mediância coimplica (implica reciprocamente) um determinado ser e seu meio, negar o meio leva a negar potencialmente o ser em questão, enquanto sujeito se não como objeto. É abstrair, para começar, o sujeito do seu solo concreto. Foi literalmente o que Descartes entendeu quando escreveu estas linhas do *Discurso do método*: “Soube assim que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que, para ser, não necessita de nenhum lugar, nem depende de alguma coisa material” (DESCARTES, 2008, pp.38–39). Essas linhas são a certidão de nascimento do dualismo

73

⁸ Sobre os fundamentos desse litígio, ver o último capítulo do meu livro *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire*. Nanterre-La Défense: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

moderno, que, ao mesmo tempo e correlativamente, gerou, por um lado, o sujeito individual moderno, e, por outro, o objeto moderno discretizado, ao abstrair ambos da concretude — ou melhor: da *concrecência* (o crescer-juntos) — do seu solo comum: o momento estrutural da existência humana, isto é, a mediância.

Ao mesmo tempo, essa dupla abstração fundou ontologicamente a modernidade, a qual aos poucos se manifestaria na superfície da Terra, convertida *ipso facto* em ambiente objetivo (uma *Umgebung*). Não mais uma ecúmena (a “habitada”, *oikoumenê*, isto é, o conjunto dos meios humanos), mas, como dizia Descartes, uma pura extensão (*extensio*), ou seja, um objeto neutro, algo desprovido de todo vínculo ontológico com a existência do sujeito humano.

Sendo a arquitetura por excelência o que converte a extensão em ecúmena, significava cortar por princípio aquilo que justamente funda a arquitetura. Por certo, o efeito não se fez sentir de imediato. Como ocorreu? De duas maneiras especificamente modernas:

– Primeiramente, a arquitetura aos poucos perdeu seu solo concreto (a mediância), substituindo-o por aquilo que Mies van der Rohe chamou de *espaço universal*. Esse “espaço universal” é a tradução arquitetônica de um dos princípios fundadores da física moderna clássica: o espaço absoluto de Newton, que é homogêneo (o mesmo em todo lugar), isotrópico (o mesmo em todas as direções) e infinito. É o oposto exato dos meios concretos, que são necessariamente heterogêneos e singulares (já que cada um difere concretamente dos outros), anisotrópicos (já que, em toda a ecúmena, o alto não é o baixo, a direita não é a esquerda, a frente não é a traseira) e finitos (já que, em todo este planeta, há necessariamente um horizonte). A arquitetura que resultou disso é concretamente aquilo que Philip Johnson chamou de *international style*: em todo lugar as mesmas formas;

– Em seguida, a expressão arquitetônica dos três valores humanos básicos (o Bem, o Belo, o Verdadeiro) foi desintegrada, desordenada, cada um se emancipando dos outros. Em especial, o Belo, encarnado pelo ornamento, foi desvinculado do Bem e do Verdadeiro, sendo o ornamento rejeitado como uma mentira — ao mesmo tempo falso e mau, um simples cosmético desprovido de toda necessidade cósmica. Como o expressou Adolf Loos, o ornamento seria um crime. Segundo Laroque, essa condenação à morte do ornamento e, ao mesmo tempo, a desordem (a descosmização) da arquitetura enunciaram-se simbolicamente desde o século XVIII nas famosas gravuras de Piranesi, *O Campo de Marte*, que mostram as ruínas de antigos monumentos romanos (inclusive a ruína de seus ornamentos): “Piranesi não representou ruínas arquitetônicas, mas a ruína da arquitetura” (LAROQUE, 1999, contracapa).

Se o ornamento é uma mentira, então onde se situa o Verdadeiro? A resposta moderna é clara: na matéria e na função. Não é nada mais que a essência do mecanicismo, que por sua vez resulta do dualismo. De fato, se a subjetividade se concentra exclusivamente na consciência do sujeito individual (o *cogito*), então o resto do mundo se torna uma máquina objetal. Logicamente, o princípio disso foi enunciado pelo próprio Descartes com a teoria dos animais máquinas, mas suas implicações vão muito além da biologia. De fato, consiste em dizer que qualquer meio deixa de ser vivo (*zôon*, como dizia Platão) para se tornar simples ambiente mecânico. Traduzido em termos arquitetônicos e urbanísticos, esse princípio foi formulado pela Carta de Atenas e o famoso ditado de Le Corbusier: “A casa é uma máquina de habitar”. Para que haja arquitetura, doravante bastaria adequar a matéria à função, já que, conforme afirmou Louis Sullivan, “a forma segue a função”.

Como vimos, tudo começou pela abstração ontológica do sujeito e do objeto fora de seu solo concreto, a mediância. Doravante, o Verdadeiro devia ser procurado analiticamente no maquinário de elementos materiais cada vez mais simples. Isso levou ao reducionismo: o complexo devia ser reduzido ao simples. E já que o físico é mais simples que o biológico, e o biológico mais simples que o humano, bastava, portanto, reduzir o humano ao biológico, e o biológico ao físico (inclusive o químico). Quanto mais simples, mais verdadeiro! Esse princípio — a *lex parsimoniae* — remonta à Navalha de Occam, ao século XIV.

Mas o problema é que a expansão real do ser na Terra ocorreu exatamente em sentido inverso: do simples para o complexo, do físico para o biológico, e do biológico para o humano. O planeta, coisa físico-química, aos poucos se tornou biosfera, coisa ecológica, e finalmente ecúmena: moradia humana, ao acrescentar e combinar a técnica e o símbolo com os ecossistemas. A ecúmena é ecotecnossimbólica, enquanto a biosfera era simplesmente ecológica, o que já era muito mais complexo que o planeta, o qual, mais simplesmente ainda, era um sistema físico-químico. Isso mostra que o reducionismo é ontologicamente falso, do mesmo modo que é falso em relação à evolução e à história. É propriamente anacrônico — apreende o tempo do avesso — e contrário à expansão do ser, em qualquer escala que seja. É o que tornou evidente o próprio progresso científico. Primeiramente, os animais não são máquinas. Como Uexküll provou experimentalmente, são sujeitos, não objetos. Uma casa também não é uma máquina; é um aspecto da mediância humana, que implica um meio vivo — e mais ainda: um meio humano, ecotecnossimbólico. E, portanto, se uma casa deve ser funcional, não é como objeto, mas sim enquanto momento estrutural da existência humana.

O mesmo pode ser dito em relação à arquitetura e ao urbanismo de modo geral. Contanto que a existência humana esteja em jogo, o mais simples não é o mais verdadeiro, mas o mais falso. Acoplado ao mecanicismo, o excelente ditado de Mies van der Rohe, “*less is more*”, não tem mais nada a ver com a humanidade. De fato, provocou um empobrecimento insuportável tanto no plano estético quanto no ético, o que infalivelmente conduziria à sua condenação por Robert Venturi: “*Less is bore*”. O ser humano não pode viver em simples paralelepípedos, porque a existência humana ultrapassa a geometria. Precisa de arquitetura.

Seguramente, como logo afirmou Charles Jencks em 1977, em *The Language of Post-Modern Architecture*, sabemos desde então que “a arquitetura moderna morreu em Saint Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972, às 15h32 (aproximadamente)”; isto é, quando começou a implosão do grande conjunto habitacional de Pruitt-Igoe. Já se vai quase meio século. Mas será que a arquitetura moderna morreu mesmo? Com certeza, o pós-modernismo liberou a forma, até então submetida à função mecânica. O ornamento voltou ao primeiro plano, e formas magníficas brotaram por todo lugar. Em grande parte, entretanto, são formas puramente formais, em que o Belo anda solto, desacoplado do Bem e do Verdadeiro, sem a menor preocupação com aquilo que antes era conhecido como composição. Assim, o pós-moderno se tornou a época de ouro daquilo que chamei de *E.T. architecture*: uma arquitetura extraterrestre, que desceu diretamente das estrelas — uma *starchitecture*, pode-se dizer — para aterrissar onde quiser, em qualquer lugar da Terra.

Na realidade, a arquitetura pós-moderna não rejeitou em absoluto o princípio fundador da arquitetura moderna, que é abstrair o sujeito e o objeto individuais de qualquer meio. Ao contrário, foi — e ainda é, não importa o nome que lhe seja dado hoje — uma peroração desse

mesmo princípio, sobrepondo à palavra de ordem modernista “Em todo lugar a mesma coisa!” a palavra de ordem mais que modernista “Qualquer coisa em qualquer lugar!”. Longe de redescobrir o lugar e o meio, tratava-se, ao contrário, de negá-los ainda mais absolutamente. O mais belo exemplo desses objetos extraterrestres foi certamente o prédio *Syntax*, de Takamatsu Shin, em Quioto (hoje demolido). Nele Takamatsu de fato expressou, até o expressionismo, o princípio de sua prática: não pisar no local antes da construção, deixando as medidas necessárias serem tomadas por subalternos enquanto ele concebia a forma numa folha branca, em seu ateliê⁹. *Syntax*, esse nome derrisório e cínico foi dado a uma forma que não somente não tinha vínculo nenhum com as formas dos arredores, mas evocava furiosamente um robô voando livremente no vazio intersideral — o grande herói dos seriados infantis de TV da época, *Great Mazinger*¹⁰... Assim, além de abstraído de qualquer sintaxe, de qualquer organização local, esse objeto teve a ousadia de se deixar chamar de *Syntax* quando aterrissou um belo dia em um bairro de Quioto, assim como poderia ter aterrissado em qualquer outro lugar.

O resultado de tamanhos ataques à moribunda composição urbana é o espaço-lixo: a acosmia proliferando-se sobre toda a extensão da Terra, reduzida ao status de simples *extensio*, a matéria do planeta, em suma — porque para Descartes a extensão era matéria —, anteriormente à ecúmena e anteriormente mesmo à biosfera.

⁹ Essa escolha foi analisada detalhadamente por Yann Nussaume em sua tese defendida em 1997 na EHESS: NUSSAUME, Yann. *Tadao Ando et Shin Takamatsu face au désordre de la ville japonaise: sens de leur architecture, relation à la ville et à la tradition. Réflexion sur l'importance du milieu en architecture*.

¹⁰ Mais tarde conhecido na França sob o nome Goldorak.

Diante desse fenômeno, pode-se optar entre duas atitudes:

– Ou, como fez Koolhaas, ratificar o espaço-lixo e suplantar a arquitetura E.T. por uma arquitetura cada vez mais Alien, ridiculizando-se as mais fundamentais referências da condição terrestre, tais como a gravidade. Desse princípio resultam formas puramente cosméticas, como, por exemplo, o enorme De Rotterdam, que evoca um jogo de boliche prestes a desmoronar, ou esse objeto que os pequineses apelidaram de “Grande Calção” (Dà Kùchǎo 大褲衩), a sede da televisão nacional da CCTV, exatamente porque evoca um par de ceroulas preenchido por uma grande traseira em saliência, também ela prestes a desmoronar.

– Ou, ao contrário, procurar uma solução a essa desordem da arquitetura. É o que vou tentar esboçar para concluir¹¹.

ULTRAPASSAR A ACOSMIA EM ARQUITETURA?

Convenhamos primeiramente que não existe receita arquitetônica para resolver o problema porque esse problema não é só arquitetônico. Aqui, a arquitetura é apenas a expressão de uma desordem maior e mais profunda. Desde o princípio, o problema é ontológico e subtende todos os aspectos da civilização atual. Do mesmo modo que foram necessários três séculos para que o movimento moderno na arquitetura chegasse finalmente a expressar de forma plena o princípio do dualismo e do divórcio entre o ser e o lugar, muito tempo pode se passar antes que superemos o espaço-lixo que esse princípio

11 Retomo aqui sucintamente as ideias desenvolvidas nos meus três livros citados mais cedo, *Écoumène, Poétique de la Terre, La mésologie*, e também em: *Histoire de l’habitat idéal*. Paris: Le Félin, 2010; e em: BERQUE, Augustin et al. *Le lien au lieu. Actes de la chaire de mésologie de l’Université de Corse*. Bastia: Éditions Éoliennes, 2014.

acabou gerando. O que parece certo é que, se nos limitarmos a esse princípio ontológico, que foi o da modernidade como um todo, as coisas só poderão piorar e acabar em caos geral. Por outro lado, não podemos retornar à pré-modernidade, contentando-nos em rejeitar esse princípio; é preciso ultrapassá-lo porque o paradigma moderno está sem fôlego (é por isso que nossa época merece — em referência ao Baixo Império — ser chamada de Baixa Modernidade).

“Ultrapassar a modernidade” (*kindai no chôkoku* 近代の超克) foi a palavra de ordem escolhida pela escola filosófica dita de Quioto, nascida em torno de Nishida Kitarô (1870–1945) no período entre as duas guerras mundiais. Será que ultrapassou mesmo o princípio ontológico da modernidade? Acredito que não. Limitou-se a *inverter* o paradigma ocidental moderno, fundado sobre o duplo princípio do ser substancial e da lógica aristotélica (a lógica do sujeito, *shugo no ronri* 主語の論理), para colocar no lugar seu oposto, um paradigma fundado no duplo princípio do nada absoluto (*zettai mu* 絶対無) e de uma “lógica do predicado” (*jutsugo no ronri* 述語の論), chamada igualmente de “lógica do lugar” (*basho no ronri* 場所の論理). Correlativamente, esse paradigma fazia do mundo histórico um predicado e, portanto, um nada absoluto. Isso significa que absolutizava sua própria mundanidade. Concretamente, e também muito logicamente, isso se resumiu historicamente a um puro etnocentrismo, absolutizando o mundo japonês na forma do ultranacionalismo. Longe de ultrapassar a modernidade, tudo isso acabou em guerra, derrota, ocupação e americanização¹².

80 A história nos ensina, assim, que inverter os princípios da modernidade não é a boa solução. Por um lado, como vimos, são esses mesmos

12 Sobre essas questões, ver: BERQUE, Augustin (Dir.). *Logique du lieu et dépassement de la modernité*. Bruxelles: Ousia, 2 vol., 2000.

princípios que geraram o espaço-lixo e que nos levam ao caos. Mas uma terceira via é possível, além dessa estéril alternativa. Para a mesologia (*Umweltlehre*, *fûdoron*), a realidade não está nem do lado do sujeito ontológico (o *cogito* cartesiano), nem do lado do objeto, mas entre os dois; nem também do lado do sujeito lógico (S, do qual trata o *hupokeimenon* de Aristóteles), nem daquele do predicado (P, o que se diz a respeito do sujeito S), mas em sua combinação. É aquilo que chamei de *trajeção*¹³, a qual pode se representar pela fórmula $r = S/P$, o que se lê: *a realidade é S enquanto P*.

À primeira vista, isso pode evocar a predicação clássica “S é P” na lógica; mas se trata de algo muito mais geral, porque, nesse processo, S (algo) não é apenas “predicado” verbalmente enquanto P; é *aprendido enquanto P* pelos sentidos, pela ação, pelo pensamento e — enfim apenas, e na ecúmena unicamente — pela palavra.

A *trajeção* equivale ao processo que Uexküll chamava *Tönung*: aquilo que produz o *Ton* próprio aos diversos aspectos de seu meio para determinado ser vivo (assim, como vimos, o *Esston*, o *Wohnton* etc.); em outros termos, o que é a realidade (S/P) de certa *Umwelt* para o ser a quem diz respeito. A *trajeção* equivale também àquilo que Heidegger, em *Construir, Habitar, Pensar*, chamava *hervorbringen*, fazer aparecer enquanto algo; isto é, fazer aparecer S enquanto P. Por exemplo, no meio de uma vaca, a *trajeção* faz aparecer a grama sob

13 Inicialmente em: *Le sauvagement et l'artifice. Les Japonais devant la nature*.

Paris: Gallimard, 1986. Mais tarde, desenvolvi essa noção naquela de *chaîne trajective* (cadeia trajetiva) (em *Poétique de la Terre* e em *La mésologie*, *op. cit.*), mostrando que, no desenrolar da evolução e da história, há indefinidamente assunção de S em P, ou seja S/P, e hipóstase (substancialização) de S/P em S' em relação a P', e assim por diante, segundo a fórmula (((S/P)/P')/P'')/P'''... e assim por diante. Notemos, contudo, que nessa fórmula, por simplificação gráfica, I não consta.

o Ton do alimento (Esston, como diria Uexküll), o que não é o caso no meio do cão, embora se trate exatamente da mesma grama (S) do ponto de vista da ciência clássica. A grama em si não é um alimento (é apenas grama), mas, no meio da vaca, é trajetada em alimento; isto é, além da sua identidade de grama (S), ela existe — *ek-siste* — enquanto esse alimento (P); daí a realidade S/P.

Assim, em um meio concreto (*Umwelt, fûdo*), a realidade é trajetiva (S/P). E, como essa trajetão de S enquanto P supõe necessariamente um intérprete (I), que é o ser em questão, isso significa também que a realidade não se reduz à binaridade S-P (como seria o caso na lógica formal), mas que é concretamente ternária: S-I-P. Nem S nem P existem por si mesmos, mas sempre em função de I, o qual sempre é função de S/P. Eis a concrecência (o *crescer junto*) dos meios reais.

O que devemos concluir disso para a arquitetura (e para o urbanismo e o planejamento)? Que ela deve sistematicamente considerar a ternaridade S-I-P: a moradia concreta e trajetiva da humanidade na Terra que é a ecúmena. Fundamentalmente, S é a Terra ou a natureza; P é nosso mundo, isto é, a maneira como apreendemos S; e nós (por exemplo, o arquiteto ou o morador) somos I, na ternaridade S-I-P. Assim, deveria ser claro que a função essencial da arquitetura não é nada mais que aquilo que Uexküll chamava de *Tönung*, e Heidegger *hervorbringen*; isto é, a trajetão da Terra (S) enquanto nosso mundo (P), fazendo aparecer diante dos nossos olhos (I) a realidade do nosso meio (S/P).

Seguem daí dois princípios:

- 82 – Primeiramente, que a arquitetura deve necessariamente se referir à Terra (S). Para construir um mundo humano (P), ela deve *subir do solo* (S) de um meio concreto, e não descer das estrelas de uma simples representação (P) como a arquitetura E.T. o pratica arbitrariamente e de forma totalmente irresponsável. No entanto, *fundar sobre*

(fundar P sobre S) não é *reduzir a* (reduzir P a S); ao contrário, é uma *assunção* de S em P. Se, utilmente, a arquitetura deve se referir à Terra, isso não significa que deva se tornar escrava da ecologia (a ciência da *Umgebung*: S). Assim como a evolução e a história o fizeram, gerando a ecúmena, a arquitetura deve sistemática e criativamente combinar os ecossistemas com os sistemas técnicos e simbólicos próprios à humanidade — sistemas que são, por essência, maneiras (P) de interpretar o meio ambiente (a *Umgebung*: S) para fazer dele a realidade de um determinado meio (*Umwelt*: S/P);

– Em seguida, que a arquitetura não deve se limitar a um jogo de formas (P). Diferentemente do pós-estruturalismo e de seu metabasismo (pretender que “já demos um fim na base”, em outros termos, em S), ela deve praticar a *referência* (de P a S) e não só a *diferença*¹⁴ (entre P e P', P'' etc.). Em outras palavras, a arquitetura não pode se satisfazer de formas singulares, mas deve fundá-las em determinados tipos, herdeiros de determinada história em determinado meio, com seus próprios valores éticos e estéticos, e deve fundar esses tipos em determinado meio (*Umwelt*, *fûdo*), fundado por si na Terra (a natureza). A arquitetura E.T. — a arquitetura do espaço-lixo — faz exatamente o contrário.

Na realidade, esses dois princípios não são nada mais que as duas expressões diferentes do mesmo princípio de realidade (S/P). A realidade precisa ao mesmo tempo de S como solo e de P como abertura. É somente respeitando *ao mesmo tempo o solo e a abertura* que podemos esperar ultrapassar um dia a desordem de uma vã alternativa entre a exaltação de S (a modernidade com seu reducionismo) e a de P (o pós-moderno, o pós-estruturalismo e seus semelhantes). Por meio

14 Sobre esse tema, ver: BELSEY, Catherine. *Poststructuralism. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.10.

de uma combinação criativa entre S e P, entre a Terra e nosso mundo, podemos esperar recosmizar a arquitetura, aos poucos, porém duravelmente — no duplo sentido de duradouro e ecologicamente vivível. E *precisamos* fazê-lo porque — assim como nos ensinaram não só as ciências modernas da natureza, mas também a história, a ética e a estética — não há vida possível a longo prazo senão em um meio apropriado.

Palaiseau, 6 de janeiro de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris: Flammarion, 2008 [1637].

HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958.

KOOLHASS, Rem. *Junkspace, October*, vol. 100, *Obsolescence*, primavera 2002, pp.175–190.

LAROQUE, Didier. *Le temple. L'ordre de la terre et du ciel, essai sur l'architecture*. Paris: Bayard, 2002.

_____. *Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*. Paris: Éditions de la Passion, 1999.

PLATÃO. *Timée, Critias*. Paris: Les Belles Lettres, 1985 [1925].

WATSUJI, Tetsurô. *Fûdo, le milieu humain*. Paris: CNRS, 2011.

3

Natureza, paisagem e cidade

Vladimir Bartalini – USP

SOBRE PAISAGEM...

São normais as ressalvas introdutórias toda vez que se fala em paisagem. Que o termo é usado amplamente e que essa latidão, nada confortável, requer algum balizamento já nos ensinou Georg Simmel em *Filosofia da paisagem*, escrito em 1913, e continuam a nos dizer muitos dos trabalhos que a adotam como tema.

Assim é que, já bem avançado o século XX, Guido Ferrara, ao abordar o conceito de valor na paisagem (FERRARA, 1968, pp.11 et seq.), viu-se impelido a referir-se à geografia, à história, à estética e à psicologia antes de trazê-lo para o campo da arquitetura. Referências à paisagem como objeto da geografia e da estética também foram feitas por Vittorio Gregotti quando se propôs a tratar da forma do território nos domínios da disciplina arquitetônica (GREGOTTI, 1972, pp.61 et seq.). E não é de outro modo que se dá início à primeira parte da ainda recente publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Ministério da Cultura sobre Paisagem e Patrimônio, cujo título antecipa o teor: “Paisagem: um conceito, múltiplas abordagens”¹.

Em que pesem as restrições costumeiras à aplicação do termo “conceito” para referir-se à paisagem, dadas as dificuldades em isolá-la do contexto empírico, portanto singular, e alçá-la a uma condição abstrata, universal, o seu uso parece que se generaliza, talvez não só por licenciosidade semântica, mas bem possivelmente por haver pressupostos respaldados pelo senso comum que permitem reconhecer, com

1 Nesse livro, o autor, interessado na atribuição de valor à paisagem para fins de identificação e preservação do patrimônio cultural, contribui para a reflexão sobre o assunto ao apresentar, na primeira parte, uma súpula de várias abordagens da paisagem na geografia.

pequena ou nenhuma margem de erro, de que se está falando quando se pronuncia a palavra paisagem.

De todo modo, cabe perguntar por onde se dá a hegemonia do suposto conceito no senso comum que passa, de praxe, pela associação de paisagem com natureza ou com ambiente. O par paisagem-natureza tanto pode concernir às ciências naturais quanto à estética. De fato, Joachim Ritter dá tratos a essa questão quando demonstra por que se requereu um “órgão específico”, a paisagem, para conferir à natureza uma “presença estética” (RITTER, 1997, p.63).

Se se considera o par paisagem-ambiente, também mais de uma entrada se apresenta, pois ambiente, no vulgo, remete muitas vezes à ecologia, ao uso, conservação e preservação dos recursos naturais, à agenda específica do movimento ecológico-ambiental, mas ainda à *ambiência*², que pode ou não apresentar pontos em comum com aquela agenda.

Afinal, em que terreno se está pisando: das ciências naturais e ambientais, da arte, da cultura de um modo mais geral? Quanto à natureza, depois da fundamental contribuição de Robert Lenoble, parece não fazer sentido referir-se a ela sem levar em conta as diferentes

2 O termo “ambiência” comparece na Recomendação de Nairóbi de 1976 (19ª Sessão UNESCO) referente à salvaguarda dos conjuntos históricos ou tradicionais, e vem ali definido como “o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais” (IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004; ou em <http://portal.iphan.gov.br>, *Cartas Patrimoniais*, Recomendação de Nairóbi, acessado em 28/11/2010). Ainda associada às múltiplas modalidades de percepção sensorial e fora da conotação meio-ambientalista, a ambiência comparece nas considerações de Bernard Lassus sobre a paisagem: “L’obligation de l’invention. Du paysage aux ambiances successive”, in Berque (1994, pp.83 et seq.).

concepções de mundo, os diversos olhares que a definem e redefinem continuamente, a inseparabilidade entre os “dois aspectos ‘científico’ e ‘moral’ da ideia de Natureza” (LENOBLE, 2002, p.29). Pode-se considerá-la, portanto, dentro do vasto campo da cultura de uma sociedade.

Por sua vez, vínculos da paisagem com a arte são bastante fortes. Em lançamento também relativamente recente, Javier Maderuelo, visando remontar à gênese do dito “conceito” de paisagem, adota a pintura como fio condutor da investigação, na trilha aberta e reafirmada por Alain Roger em diferentes ocasiões³. Mas Jean-Marc Besse, no quarto dos seus seis ensaios sobre a paisagem, após enfatizar as relações desta com a teoria (contemplação) do cosmos e com a estética, indaga, justamente, se a noção e o valor da paisagem devem estar restritos a uma representação de ordem essencialmente estética e se não seria “mais razoável encarar a questão da paisagem no âmbito de uma indagação *antropológica* geral sobre o desenvolvimento e as transformações das ‘culturas visuais’” (BESSE, 2006, p.62).

A visibilidade da paisagem. Segundo Besse, esse é o ponto para o qual convergem o “realista”, aquele que afirma haver uma realidade independente do espectador, algo objetivo, uma *fisionomia* que se dá a conhecer, e o “subjetivista”, para quem é o espectador que define a paisagem, ou seja, é o seu olhar que a constitui. Neste caso, a paisagem provém de um ponto de vista (no sentido mais amplo e não estritamente físico da expressão), é uma *imagem* (e não uma realidade),

3 A posição de Roger é reiterada ao menos nas seguintes publicações:

ROGER, Alain. Histoire d'une passion théorique ou comment on dévient un Raboliot du paysage. In: BERQUE, Augustin (Dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994; ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997; e ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Dir.). *Paisagem e Arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 1999.

uma representação definida pelo espectador. Já o realista parte da ideia de que há “algo além da representação, ele quer perceber no visível o traço de outra coisa que não é só visível” (BESSE, 2006, p.65). Há, portanto, uma diferença de base entre as duas posições, embora ambas entendam ser a paisagem da ordem do visível.

A maioria dos autores que assumem uma postura “realista”, continua o autor,

não são historiadores da arte ou críticos de arte. Eles são antes geógrafos, sociólogos, historiadores, especialistas em ciências naturais ou sociais; eles são também planejadores, arquitetos ou paisagistas, e deste ponto de vista a sua relação com a paisagem é principalmente animada por uma intenção de conhecimento e de intervenção, ou seja, de projeto, sobre o território (BESSE, 2006, p.64).

Conhecer e intervir. Haveria assim uma ciência da paisagem, imprescindível para guiar as ações projetadas sobre ela. A paisagem, essa “evidência sensível”, é a resultante de uma série de relações e combinações de várias ordens e naturezas *impressas* sobre a Terra. Tais impressões podem e devem ser reconhecidas, lidas, decifradas, interpretadas para se atingir a realidade mais interna que por elas se manifesta. Mas é preciso saber ler e interpretar esses dados a partir da sua própria aparência, isto é, enquanto paisagem. Daí a utilidade do conceito de *fisionomia* adotado pelos geógrafos a partir de Vidal de La Blache, que o herdou de Humboldt.

A paisagem é dotada de uma fisionomia, uma realidade objetiva que ao observador compete reconhecer e interpretar e sobre a qual, eventualmente, o agente intervém. A cultura visual aqui implícita tem sua “arte” e suas técnicas, pois o reconhecimento e a interpretação

da fisionomia da paisagem assim o exigem: “Não basta querer ver. [...] o aprendizado da visão positiva das realidades da superfície terrestre será o primeiro estágio e não o mais fácil”, afirmava Jean Brunhes (*apud* BESSE, 2006, p.73).

Mas, etimologicamente, fisionomia é uma contração de *fisio-gnomonia*, que significa ordenação da *físis*, o oposto de *fisio-anomia*, que seria a ausência de lei ou de organização entre as coisas que compõem o mundo físico: o Caos em oposição ao Cosmos. James Hillman esclarece que, “para os estóicos, *kosmos* significa também *anima mundi*, e a palavra é fundamentalmente estética. Ela significa ‘ordem’, ‘arrumação’, como uma demonstração, unindo as noções de ética e de estética, o bom e o belo platônicos [...]” (HILLMAN, 1993, p.19).

A abordagem estética parece “perseguir” a paisagem: não há como dispensá-la. E o próprio Besse, que trouxe a questão à tona, não deixa de sublinhar que “os intercâmbios entre a ciência e a arte, no concernente à paisagem, são muito mais freqüentes e muito mais profundos do que geralmente se supõe” (BESSE, 2006, p.62).

Quanto não haveria de contribuição da arte e da subjetividade na identificação e interpretação das fisionomias? Para Simmel, toda vez que se apreende realmente uma paisagem, e não mais um mero agregado de objetos, está-se diante de uma obra de arte *in statu nascendi*. Não é preciso ser artista ao pé da letra para que, frente a essa experiência de apreensão, “a forma artística se torne viva em nós, atuante, e que, mesmo sem poder aceder à criatividade própria [do artista] se anseie ao menos por ela [...]” (SIMMEL, 1988, p.238).

Ainda segundo Simmel, essa capacidade artística, exercida mesmo pelos “não artistas”, tem na paisagem um campo favorável de realização: “Nosso olhar pode reunir os elementos da paisagem agrupando-os de um modo ou de outro, pode deslocar os acentos de várias

maneiras, ou ainda fazer variar o centro e os limites” (SIMMEL, 1988, p.238). Diferentemente da figura humana, cuja síntese é um dado prévio, uma aparência imediata, a paisagem exige um estágio intermediário de elaboração da imagem antes de se tornar uma pintura. Tal passo consiste, primeiro, em conformar os elementos em “paisagem ordinária para o que já contribuíram, forçosamente, as categorias estéticas [...]” (SIMMEL, 1988, p.240).

Como se forma tal unidade, como se dá esta fusão dos elementos em paisagem? Para Simmel:

[...] o suporte maior desta unidade é sem dúvida o que se chama a *Stimmung*⁴ da paisagem. [...] ela [*Stimmung*] penetra todos os seus detalhes (da paisagem) sem que se possa tomar um só dentre eles como responsável: cada um (dos detalhes) participa dela [*Stimmung*] de um modo indefinível — mas ela [*Stimmung*] não existe exteriormente a estes aportes como também não se compõe da sua soma (SIMMEL, 1988, pp.240–241).

Resta, no entanto, esclarecer onde reside a *Stimmung*. A analogia com o poema lírico, a que Simmel recorre para responder a isso, é oportuna: o sentimento se situa no interior do poema, independente do humor subjetivo de quem o ouve ou lê, e mesmo que não se detecte nas palavras isoladas, que o constituem exteriormente, qualquer traço de tal sentimento. Ocorre que o poema, justamente como formação objetiva, é já um produto do espírito que lhe conferiu tal sentimento,

93

⁴ *Stimmung* não vem traduzida, na edição francesa, aqui adotada como referência. O tradutor do alemão reconhece que a palavra é intraduzível em francês e propõe que se lhe atribua um sentido entre “atmosfera” e “estado de alma”.

o qual se torna, assim, também uma realidade objetiva indissociável do poema (SIMMEL, 1988, p.243). Algo semelhante ocorreria com a *Stimmung* da paisagem: ela se constitui no próprio ato de fusão dos elementos em paisagem e dela é inextricável.

Nesse sentido, não há paisagem sem sujeito. Pode haver elementos objetivos, pode haver natureza, que Simmel define como “a cadeia sem fim das coisas, o surgimento e o desaparecimento ininterrupto das formas, a unidade fluida do devir [...]” (SIMMEL, 1988, pp.231–232), mas não haverá paisagem se não houver quem a constitua.

Não parece ilícito transpor esse raciocínio para a detecção ou atribuição de uma fisionomia à paisagem. Soa mais difícil um “realista” provar que a porção de território por ele designada como uma paisagem dotada desta ou daquela característica existe por si, objetivamente, enquanto paisagem (e não enquanto “natureza”, na acepção de Simmel). Aliás, mesmo reconhecendo e defendendo a necessidade e a importância de uma atitude científica, seja analítica ou relacional, os propositores do conceito de fisionomia aplicado à paisagem recorrem à seleção das “variáveis” e à síntese promovida pelo olhar para chegar à visão de conjunto, com o que já se gravita num campo que, se não é o da arte, não é totalmente estranho a ele.

Por tudo isso, Augustin Berque adota uma posição prudente ao dizer que “a paisagem não reside nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa destes dois termos [...]. E é à própria complexidade deste cruzamento que se apegam o estudo da paisagem” (BERQUE, 1994, p.5).

Já que se trata de um complexo, haveria de se considerar, inversamente, o aporte das ciências e das tecnologias na apreensão paisagística, não fosse esse um desafio ainda mais desproporcional aos limites deste trabalho que os demais apresentados até aqui.

De todo modo, é um alívio poder contar com as reflexões de Laymert Garcia dos Santos sobre “Paisagens Artificiais”, por ocasião da conferência apresentada em seminário homônimo, em 1996. Ali o autor, ante a estranheza provocada pelo tema, começa por uma suposição radical: “O bom senso diria que a paisagem ‘natural’ é real, enquanto a outra é inventada. Uma seria a realidade feita imagem, a outra, a imagem feita realidade. Entre a paisagem natural e as paisagens artificiais haveria, portanto, uma barra de oposição” (SANTOS, 2003, p.197).

Mas logo em seguida deflete para o caminho do meio com o fim de “tornar perceptível esse estado intermediário no qual tecnologia e natureza se encontram como se nunca tivessem estado apartadas” (SANTOS, p.198). Para isso lança mão de um *haiku* de Yosa Buson, onde o poeta setecentista registra em três versos a simultaneidade da percepção de um relâmpago e do som das gotas de orvalho que pingam de um bambu — “Com a luz do relâmpago / Barulho de pingos / Orvalho nos bambus” — e o compara ao *Video haiku* de Bill Viola.

As anotações de Viola para realizar o seu vídeo são reveladoras:

[...] meu plano de conviver com animais pastando surgiu quando gravava as tempestades nos campos de Saskatchewan. Aquelas vacas e eu ficamos lá oito horas. Elas estavam muito mais em casa do que eu. Apenas “ficavam”. Pura meditação, campo mente, em uníssono com a paisagem. Quis gravar este estado mental como a primeira ideia para fazer o trabalho sobre o animal (SANTOS, 2003, p.203).

Elas levam Laymert Garcia dos Santos a entender que, de maneiras diferentes, com técnicas distintas e séculos de distância, ambos expressam a experiência de uma fusão com a paisagem e, mais ainda, a experiência da *visão direta*.

Essa última afirmação requer explicações do autor, que se vale, para tanto, de observações do filósofo Keiji Nishitani (1900–1990) sobre a tecnologia:

[...] as ações das leis da natureza encontram sua expressão mais pura nas máquinas [...]. As leis da natureza operam **diretamente** [grifo nosso] nas máquinas, com uma imediaticidade que não pode ser encontrada nos produtos da natureza. Na máquina, a natureza é trazida de volta para si mesma de um modo mais purificado (abstraido) do que é possível na própria natureza (SANTOS, 2003, p.204).

A partir daí, assim conclui Garcia dos Santos:

Procurando gravar a pura meditação em uníssono com a paisagem, Viola manipula as máquinas como instrumentista que as conhece intimamente; interferindo na medida exata na duração dos pontos luminosos que varrem a tela, o artista deixa a imagem viver.

A opção tecnológica pelo vídeo se justifica em virtude da imagem ser apenas o movimento dos pontos luminosos, isto é, informação pura, diferença que faz a diferença. Bem compreendido e utilizado, o vídeo parece liberar plenamente todo o seu potencial, produzindo uma imagem que não é hiper-realista [...], e sim expõe uma outra realidade. (SANTOS, 2003, p.205).

Haveria então semelhanças entre a fusão atingida por Buson em seu poema — a percepção real do relâmpago, a expectativa do estrondo terrível que, consumada ou não, por si só possibilita, num átimo, atentar por extremo contraste para a suavidade sonora dos pingos de orvalho

— e a “sinergia das puras intensidades do homem, da natureza e da máquina” (SANTOS, 2003, p.205) conseguida por Viola.

Assim, mesmo quando entram em jogo os recursos tecnológicos mais sofisticados, a paisagem se mantém antes na “ordem do sentir” do que na da inteligência pura; ela continua a se abrir como experiência original, pré-reflexiva.

Certamente isso não deve impedir, e nem haveria como fazê-lo, um olhar científico, analítico ou mesmo positivo sobre a paisagem. Afinal, se a experiência da paisagem nos requer por inteiro, nessa inteireza inclui-se tudo o que se sente e já se sentiu nela, bem como tudo o que se sabe e o que se quer saber e fazer a respeito dela. Mas, ao menos no entendimento adotado aqui, não haverá paisagem sem a fusão que torne a unir as partes (inclusive o “sujeito”) num todo. É possível estudar a composição da fauna e da flora de uma formação natural, suas mútuas relações, seus nexos com o solo, as águas, as rochas, o clima; é possível estudar os espaços livres de uma cidade, suas especificidades e funções, sua integração num sistema; é possível estudar o conjunto das ruas, construções, equipamentos, fluxos de uma cidade, mas não haverá experiência da paisagem enquanto vigerem os olhares parcelados. Não se trata, enfim, de eleger a experiência estética (*aisthesis* enquanto sentir, em sentido amplo, e não estritamente ligado ao “estudo do belo”) como condição suficiente para começar a falar de paisagem, mas, sem ela, tampouco se poderia⁵.

5 Não se trata, portanto, aqui, do dualismo que opõe ciência e poesia, razão e imaginação. Vera Lúcia Gonçalves Felício, uma estudiosa de Gaston Bachelard, ao se perguntar sobre a razão da preponderância da imaginação material nesse filósofo, encontra uma resposta que acena para a possibilidade de convivência das oposições: se há preponde-

Professando uma posição abertamente culturalista, Alain Roger, já citado, afirma que “o país [pedaço de terra] é, de certo modo, o grau zero da paisagem, é o que precede sua artialização, seja ela direta (*in situ*) ou indireta (*in visu*)” (ROGER, 1997, p.18). É pela intermediação da arte (pintura de paisagem, arte dos jardins) que o país se torna paisagem. Em outra ocasião, o mesmo autor, incomodado com a decretação reiterada da morte da paisagem, pergunta e responde exclamativamente: “A paisagem está morta? Viva a paisagem!” (ROGER, 1999, p.39). O argumento de Roger indaga qual paisagem teria morrido. Se tiver sido aquela que aprendemos a valorizar a partir do que nos ensinou a arte, não há por que chorar, pois saberemos apreciar outras novas que a arte nos proporcionará.

No entanto, o risco de morte da paisagem talvez esteja antes no questionamento da sua pretensão à síntese e, de modo mais geral, na desconfiança atual em relação a qualquer representação, pois foi essa a função, a de equivalente estético do todo, que lhe atribuiu a sociedade moderna tão logo “o pensamento contemplativo, para o qual a natureza é ‘unidade na diversidade’, ‘essência de todas as forças e coisas naturais’ [...] perdeu sua evidência” (RITTER, 1997, p.63).

Ocorre que os valores paisagísticos respondentes a esse fim, desenvolvidos no decorrer do século XVIII, calcaram-se num “acordo” idealizado em que paisagem e natureza coincidiam, ensejando a experiência de fusão no todo. As formas e as expressões da natureza

rância da imaginação material é “porque, por seu intermédio, as categorias científicas e metafísicas serão reelaboradas e nessa reelaboração a poética encontrará sua terra natal. A imaginação material conduz a um novo quadro de referências no qual a filosofia, a ciência e a arte poderão revelar suas oposições e complementaridades, isto é, suas diferenças, no sentido bachelardiano do termo (coexistência do diverso enquanto diverso)” (FELÍCIO, 1994, p.37).

foram valoradas esteticamente, tanto na pintura quanto nos jardins, constituindo-se imagens pregnantes e de tal ineditismo, a ponto de ainda hoje serem tomadas como modelos de natureza e, portanto, de paisagem.

Entender de onde provém a persistência dessa ilusão demandaria um empenho que não se pretende aplicar aqui, mas pode-se supor que ela se recolha justamente na “centralidade original do sentir” que o corpo experimenta na paisagem (BESSE, 2006, p.81). Ela permitiria recuperar a visão primeira do mundo, não uma volta às origens, e sim o “retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia [o é] em relação à paisagem — primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.4). Ou ainda, por haver uma “tonalidade afetiva” aí implicada: “O homem procura a Terra, ele espera e chama por ela com todo seu ser. Antes mesmo de encontrá-la ele vai ao seu encontro e a *reconhece*” (DARDEL, 1990, p.60).

Recuperar essa dimensão é imprescindível ao arquiteto interessado em intervir na paisagem ou em detectar nela os valores a preservar. Mas para isso teria que, ao menos temporariamente, não reduzir de imediato toda relação com a paisagem ao conhecimento positivo ou à escolha de instrumentos operativos.

... NA CIDADE

Nada impedira que a “centralidade original do sentir”, ou o “retorno a este mundo anterior ao conhecimento”, ou a “tonalidade afetiva” que envolve a experiência da paisagem se realizassem em pleno meio

urbano, caso não se tivesse antes selado o contrato entre paisagem e natureza, esta entendida como natureza primeira. Mas o assunto não se resolve com a simples eliminação de um dos termos da equação — a natureza —, pois como dispensar sem mais as relações do imaginário com as matrizes materiais — terra, água, ar, fogo —, em suma, com a materialidade da Terra, de que trata Bachelard? Mesmo que a imagem, em seu dinamismo, não se mantenha presa aos estados primordiais dos quais deriva e se compo-nha com outras e se transforme até não apresentar mais qualquer sinal de origem, ela já carrega consigo aquela marca: “A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade. Id, idem” (BOSI, 2004, p.25).

Não é um despropósito afirmar que essa materialidade elemental está menos, ou apenas indiretamente, disponível nas cidades, assim como nestas escasseiam as sensações básicas de extensão e de profundidade. Acredita-se sem muito esforço que no campo tudo isso esteja mais presente, embora não se trate de natureza, possivelmente porque o campo já fora, há muito tempo, convertido em natureza pelo trabalho dos poetas. Berque nota essa correspondência artilosa em Hesíodo (O trabalho e os dias) e depois em Virgílio (Geórgicas), quando descrevem a mítica Idade de Ouro da humanidade. Ao referir-se à terra dadivosa em frutos, Hesíodo usa a palavra grega *aurora*, que remete à terra arada, portanto ao trabalho, mas logo em seguida diz que a terra dá os frutos por si própria. “Impossível não ver a marca do trabalho humano, [comenta Berque]; e, no entanto, Hesíodo nos diz que era *automaté*, isto é, naturalmente, que a terra alimentava a raça de ouro no tempo de Cronos” (BERQUE, 2008, p.25). O mesmo fez Virgílio, sete séculos depois. “A ideia que se veicula assim através

do tempo é que recolher os frutos da terra não é um trabalho [...]” (BERQUE, 2008, p.25).

A paisagem, representante da natureza, foi acolhida pela cidade. A proposição dos primeiros parques urbanos na Inglaterra oitocentista justificou-se como compensação às assustadoras condições sanitárias das cidades industriais. Os benefícios sociais, as oportunidades de formação, de instrução e de restauração física e mental que a frequência desses espaços supostamente oferecia também estão por trás das iniciativas a favor dos parques públicos urbanos, sustentadas por um amplo espectro social formado por religiosos, projetistas, filantropos, políticos, artistas e intelectuais de diferentes tendências, inclusive pelos que pregavam o retorno a uma Inglaterra rural.

Mas tudo isso poderia ter-se dado com um balanço calculado entre superfície verde ou aquosa, volume arbóreo, extensão de caminhos para andar ou cavalgar, tipos e quantidades de equipamentos oferecidos para o uso da população. Todos esses “elementos” poderiam ter sido organizados em obediência a lógicas ou gostos quaisquer. No entanto, foram dispostos de modo a constituírem “paisagens”, entendidas como “pedaços” da natureza, ou do campo, na cidade.

Além de corresponderem às razões e sensibilidades iluministas ainda persistentes no século XIX, tais paisagens já haviam sido teorizadas e praticadas, fosse na pintura, fosse nas grandes propriedades rurais durante o século anterior. Em outras palavras, seguindo Alain Roger, a natureza já estava *artificializada, in visu e in situ*.

A passagem dos jardins no campo para os parques na cidade não se deu, porém, automaticamente, sem intermediações formais e programáticas. O parque na cidade, que se queria público e acolhedor de um grande número de pessoas, recreativo, mas também pedagógico e moralizante, antes de desembocar na forma que o caracterizou no

século XIX e mesmo no XX, ocupou a atenção de vários tratadistas dos jardins, notadamente na década de 1770. A discussão se dava, como bem expõe Panzini, em torno da predominância do *útil* ou do *belo* no espaço destinado ao grande público urbano, de que decorriam certas escolhas tipológicas.

Justo em 1770, foi publicado o tratado de Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, compilando o que se pensara e fizera até aquele momento quanto ao jardim chamado *inglês* ou *irregular*. Whately, ao organizar e divulgar as técnicas e características da “nova arte”, atém-se ao jardim privado, mas, instado pelo tradutor francês a pronunciar-se sobre o valor da simetria e da regularidade, presentes mesmo no corpo humano, e a conveniência de continuar a aplicá-las, deixa entrever o que pensava a respeito do jardim quando destinado ao público urbano: “os jardins desta espécie formam uma classe à parte, e devem ser compostos segundo regras diferentes das do jardim privado. Não atingiríamos nosso objetivo se ali não implantassemos vias largas e retas” (PANZINI, 1993, p.120).

Poucos anos mais tarde, em 1774, Claude-Henri Watelet, no *Essai sur les Jardins*, reforçava o consenso que atinha o jardim público urbano à utilidade e, em decorrência, à regularidade e simetria, por “pertencer mais particularmente à Arquitetura que às outras Artes” (PANZINI, 1993, p.121). O verdadeiro jardim era o privado; só este, “não constrangido pelos laços da *utilitas*, é o ambiente poético, lugar da arte” (PANZINI, 1993, p.121).

102

Embora defensor e difusor das composições naturalísticas experimentadas e desenvolvidas na Inglaterra, Jean-Marie Morel, dois anos mais tarde, na *Théorie des Jardins*, confirmaria, em nome da utilidade, a conveniência da ordem e da regularidade no caso dos espaços públicos.

Já uma fresta seria aberta nos cinco volumes da *Theorie der Gartenkunst*, de Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, publicados entre 1779 e 1785, preparando o terreno para a adoção de outra linguagem, não por acaso denominada paisagística, nos jardins e parques públicos disseminados, a partir do século seguinte, nas principais cidades do mundo.

A paisagem, então, valendo pela natureza ou pelo campo, ganhou urbanidade. Nessa nova condição foram-se alterando as feições rústicas de origem, embora se conservassem traços do pitoresco e, em certos casos, até se proporcionasse, em pleno espaço urbano, a sensação do sublime, para o que já estavam à disposição soluções testadas nos grandes jardins privados no final do século XVIII. De todo modo, as necessárias adequações de programa para atender ao grande número de pessoas, somadas ao apuro técnico e formal atingido na construção de paisagens nos parques públicos urbanos a partir da segunda metade do oitocentos, forçosamente reduziram as oportunidades de provar, em tais espaços, aquela “centralidade original do sentir” ou de neles aprender primeiramente “o que é uma floresta, um prado ou um riacho”, justificativas fundamentais para a introdução da paisagem, ou, melhor dizendo, da linguagem paisagística, no meio urbano.

Apesar do artifício ainda ser eficaz — em certos casos é possível sentir-se em contato com a natureza no interior de um parque, mesmo que urbano —, a representação da natureza pela paisagem, na cidade, tende a se tornar cada vez mais problemática.

Os recursos para simbolizar convincentemente o desmesurável, o desconhecido, a ausência de referência, que também fazem parte da experiência da paisagem, vão rareando: “as paisagens que se articulam a partir de fundos incomensuráveis só existem momentaneamente, pois o avião transformou o mar em lago e só a tempestade lhe restitui o lado não mensurável”, diz Bernard Lassus. Diante de uma

situação em que tudo se torna passível de medida, esse artista paisagista idealizou, em 1972, um projeto, não executado, para o jardim da universidade de Montpellier, denominado “O poço”. Lassus posiciona-se num contexto em que as superfícies se retraem, não há mais investida horizontal possível contra a floresta; supomo-la dominada. Resta então expressar o incomensurável vertical.

Quem não lançou algum dia uma pedra num poço e depois não aguardou, imóvel, o momento em que a pedra bate na água ou nas outras pedras do fundo, para então poder estimar a profundidade que a escuridão não permitia verificar visualmente?

Imaginemos simplesmente que não se ouça a pedra, isto é, que ela continue a cair... a pedra pode então atingir o monstro do Loch Ness, ou atravessar a Terra e reencontrar milhares de pedras que chovem na eternidade, ou fazer emergir, nua, a verdade do poço (LASSUS, 1998, p.25).

Não é o caso de descrever o artifício inventado por Lassus para produzir o efeito pretendido. O que se quer extrair daí é a busca constante para exprimir, com novos meios, experiências básicas como as da extensão, da profundidade, do imensurável, e também as que provêm do encontro direto com os “modos da substância”. Quando minguaem as possibilidades de tal contato e a materialidade estiver profundamente ocultada, cumpre buscá-las, revelá-las, fazê-las vibrar por um momento pela mediação da paisagem, até que a Terra as recolha novamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERQUE, Augustin (Dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994.

_____. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks / Sautereau Éditeur, 2008.

BESSE, Jean-Marc. A fisionomia da paisagem. De Alexandre Von Humboldt a Paul Vidal de La Blache. In: _____. *Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DARDEL, Eric. *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions CTHS, 1990.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1994.

FERRARA, Guido. *L'architettura del paesaggio italiano*. Padova: Marsilio Editori, 1968.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. Tradução de Berta Waldman-Villá e Joan Villá. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HILLMAN, James. *Cidade e alma*. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LASSUS, Bernard. *The landscape approach*. Tradução do francês de Stephen Bann, Paul Buck e Catherine Petit. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Tradução do francês de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2007.

105

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico*

in Europa dalle origini al XX secolo. Bologna: Zanichelli, 1993.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2007.

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Tradução do alemão de Gérard Raulet. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

_____. *La naissance du paysage en occident*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Dir.). *Paisagem e Arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 1999.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Paisagens artificiais. In: _____. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.

SIMMEL, Georg. Philosophie du paysage. In: _____. *La tragédie de la culture et autres essais*. Tradução do alemão de Sabine Cornille e Philippe Ivernel. Paris: Editions Rivages, 1988.

**campos,
serras,
desertos**

4

A temporalidade da paisagem

Tim Ingold – University of Aberdeen
Tradução: Danilo Caporalli Barbosa

PRÓLOGO

Eu me alio à escola do pensamento que defende que a antropologia social ou cultural, a antropologia biológica e a arqueologia formam necessariamente uma unidade — que são partes de uma mesma empreitada intelectual (INGOLD, 1992a). Não me interessa aqui a conexão com a antropologia biológica ou “física”, mas o que tenho a dizer tem uma importância central nos temas unificadores da arqueologia e da antropologia sociocultural. Quero enfatizar dois desses temas, e eles estão intimamente relacionados. Primeiro, a vida humana é um processo que envolve a passagem do tempo. Segundo, esse processo da vida é também processo de formação das paisagens nas quais as pessoas viveram. Tempo e paisagem, portanto, são para mim os pontos essenciais do contato tópico entre arqueologia e antropologia. Meu objetivo neste artigo é unir as perspectivas da arqueologia e da antropologia por meio do enfoque na temporalidade da paisagem. Em particular, eu acredito que tal enfoque nos permite caminhar para além da oposição estéril entre a visão naturalista da paisagem como um pano de fundo neutro às atividades humanas, e a visão culturalista em que toda paisagem é uma ordenação particular e cognitiva ou simbólica do espaço. Eu defendo que nós deveríamos adotar, no lugar de ambas as visões, o que chamo de ‘perspectiva do habitar’, segundo a qual a paisagem é constituída como um registro duradouro — e testemunho — das

* Algumas expressões em português aparecerão neste artigo em itálico, por estarem assim grafadas no original (N. de T.). Artigo cedido pelo autor e originalmente publicado em: INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. *World Archaeology*, Conceptions of Time and Ancient Society, v.25, n.2, (Oct.1993), pp.152–174.

vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram e, ao fazê-lo, deixaram lá algo de si.

Para os antropólogos, adotar uma perspectiva desse tipo significa trazer o conhecimento nascido da experiência imediata, privilegiando os entendimentos de que as pessoas derivam de seu envolvimento cotidiano no mundo vivido. Entretanto, certamente será argumentado que esse caminho não está aberto aos arqueólogos centrados nas atividades humanas de passados distantes. “As pessoas”, diz-se, “elas estão mortas” (SAHLINS, 1972, p.81); resta apenas o registro material para seus sucessores do nosso tempo interpretarem da melhor maneira que puderem. Porém, essa objeção perde o ponto, que é justamente que a prática da arqueologia é ela mesma uma forma de habitação. O conhecimento nascido dessa prática está, portanto, em pé de igualdade com o que provém da atividade prática do habitante nativo e que o antropólogo, por meio da participação, busca aprender e compreender. Para ambos, o arqueólogo e o habitante nativo, a paisagem conta — ou melhor, é — a história. Ela envolve as vidas e os tempos dos predecessores que, por gerações, caminharam por ela e desempenharam seus papéis na sua formação. Perceber a paisagem é, dessa maneira, realizar um ato de lembrança, e lembrar não é mais uma questão de resgatar uma imagem interna guardada na mente do que uma questão de se envolver perceptivamente com um ambiente que está repleto do passado. Certamente as regras e métodos de engajamento empregados, respectivamente, pelo habitante nativo e pelo arqueólogo serão diferentes, assim como as histórias que eles contarão, no entanto — visto que ambos buscam o passado na paisagem — eles estão envolvidos em projetos fundamentalmente do mesmo tipo.

É claro que faz parte de um treinamento arqueológico aprender a prestar atenção àquelas pistas pelas quais o resto de nós passa

(literalmente, quando estão sob a terra) e que tornam possível contar uma história mais completa ou mais rica. Da mesma forma os habitantes nativos (e seus companheiros antropológicos) aprendem pelo treino da atenção. O caçador novato, por exemplo, viaja pelo campo com seus mentores e, enquanto ele segue, aspectos específicos são apontados para ele. Outras coisas ele descobre por si mesmo, no decorrer de outras incursões, assistindo, ouvindo e sentindo. Assim, o caçador sábio é o caçador experiente. Ele pode dizer coisas a partir de indicações sutis que você ou eu, leigos na arte da caça, podemos nem perceber. Convidado a explicitar esse conhecimento, ele pode fazê-lo de tal modo que reapareça no trabalho de um não-nativo etnógrafo com um corpo de mitos e histórias, enquanto o conhecimento do arqueólogo — extraído das práticas de escavação em vez de caça — pode despontar na forma aparentemente autoritária do relatório do campo. Entretanto, devemos resistir à tentação de assumir que, como as histórias são histórias, elas são, de alguma forma, irreais ou falsas, pois isso supõe que a única realidade real, ou verdadeira verdade, é aquela em que nós, como seres vivos, vivenciamos, o que não pode ter parte nesse processo. Contar uma história não é como tecer uma tapeçaria para encobrir o mundo, é uma maneira de guiar a atenção de ouvintes ou leitores para ele. Uma pessoa que pode “contar” é alguém que está perceptivamente sintonizado em captar informações no ambiente que outras pessoas, menos hábeis nas tarefas de percepção, podem deixar passar, e o contador (da história), ao explicitar seu conhecimento, conduz a atenção da sua audiência pelos mesmos caminhos que ele passou.

114

Seguindo esse preâmbulo, eu devo agora me debruçar sobre o ônus da minha argumentação. Ela é apresentada em quatro seções principais. Nas duas primeiras busco especificar com maior precisão o que quero dizer com as palavras-chave paisagem e temporalidade. Sustento que a

temporalidade é inerente ao padrão de atividades habitacionais que eu chamo de *taskscape*¹. Na terceira seção, considero como a *taskscape* se relaciona com a paisagem e, finalmente, dissolvendo a distinção entre elas, procuro recuperar a temporalidade da própria paisagem. Por fim, faço algumas ilustrações concretas dos meus argumentos por meio de uma conhecida pintura de Bruegel, “*The Harvesters*”².

PAISAGEM

Deixe-me começar explicando o que a paisagem não é. Ela não é “terra”, não é “natureza” e não é “espaço”. Considere, antes de tudo, a distinção entre terra e paisagem. A terra não é algo que se possa ver, assim como não se pode ver o peso de objetos físicos. Todos os objetos dos mais diversos tipos têm peso, e é possível expressar quanto pesa alguma coisa em relação a qualquer outra coisa. Da mesma maneira, a terra é um tipo de denominador comum menor do mundo fenomenológico, inerente a todas as partes da superfície do planeta, mas objetivamente visível em nenhuma, e de forma que qualquer parte pode ser convertida quantitativamente equivalente a qualquer outra (INGOLD, 1986a). Pode-se perguntar sobre terra, assim como sobre peso, quanto existe, mas não como é. Enquanto a terra é quantitativa e homogênea, a paisagem é qualitativa e heterogênea. Supondo que você esteja ao ar livre, ela é o que você vê ao redor: uma superfície contornada e texturizada repleta de diversos objetos — vivos e não vivos, naturais e

1 Optamos por não traduzir o neologismo *taskscape*, mantendo-o como empregado no original em inglês. Trata-se, para Ingold, de todo o conjunto de afazeres, em seu entrelaçamento mútuo (N. de T.).

2 Optou-se por manter o nome da obra como o autor a empregou no texto original (N. de T.).

artificiais (essas distinções são problemáticas, como veremos adiante, mas servirão por enquanto). Assim, a qualquer momento, você pode perguntar a uma paisagem como é, mas não o quanto dela existe. Como a paisagem é uma totalidade, não existem furos a serem preenchidos, de modo que todo preenchimento é, na realidade, um retrabalho. Como Meinig observa, não se deve ignorar “o importante fato de que a vida deve ser vivida em meio ao que foi produzido antes” (1979a, p.44).

A paisagem não é “natureza”. Naturalmente, a natureza pode significar muitas coisas, e este não é o lugar para um discurso sobre a história do conceito. Basta dizer que tenho em mente o sentido bastante específico cujo fundamento ontológico é uma suposta separação entre o observador humano e o mundo, de modo que o observador precisa reconstruir o mundo, em consciência, antes de qualquer envolvimento significativo com ele. Costuma-se dizer que o mundo da natureza é o que está “lá fora”. Todos os tipos de entidades devem existir lá fora, mas não eu e você. Nós vivemos ‘aqui’, no espaço intersubjetivo marcado por nossas representações mentais. A aplicação dessa lógica força um dualismo insistente, entre sujeito e objeto, o material e o ideal, operacional e cognitivo, “êmico” e “ético”. Alguns autores fazem a distinção entre natureza e paisagem exatamente nesses termos — diz-se que o primeiro está para o segundo como realidade material para sua construção cultural ou simbólica. Por exemplo, Daniels e Cosgrove apresentam uma série de artigos sobre *A Iconografia da Paisagem* com a seguinte definição: “Uma paisagem é uma imagem cultural, uma maneira pictórica de representar ou simbolizar um ambiente” (1988, p.1).

116

Eu não compartilho dessa visão. Pelo contrário, rejeito a divisão entre os mundos interno e externo — respectivamente, mente e matéria, significado e substância — sobre os quais repousa essa distinção. Defendo que a paisagem não é uma figura na imaginação, examinada

pelos olhos da mente; também não é um substrato alienígena e sem forma que aguarda a imposição da ordem humana. “A ideia de paisagem”, como escreve Meinig, “contraria o reconhecimento de qualquer relação binária simples entre homem e natureza” (1979b, p.2). Assim, nem a paisagem é idêntica à natureza, nem está do lado da humanidade contra a natureza. Assim como o domínio familiar de nossa habitação, é conosco, não contra nós, mas não é menos real por isso. E, vivendo nela, a paisagem se torna parte de nós, assim como fazemos parte dela. Além disso, o que vale para o seu componente humano vale também para outros componentes. Em um mundo concebido como natureza, todo objeto é uma entidade independente, interagindo com os outros por meio de algum tipo de contato externo. Mas, em uma paisagem, cada componente envolve, dentro de sua essência, a totalidade de suas relações entre si. Em suma, ao passo que a ordem da natureza é explicitar, a ordem da paisagem é implicar (BOHM, 1980).

A paisagem não é “espaço”. Para avaliar essa distinção, nós poderíamos comparar o projeto comum de habitação no mundo com o projeto bastante peculiar e especializado do agrimensor ou cartógrafo, cujo objetivo é representá-lo. Sem dúvida, o agrimensor, enquanto realiza suas tarefas práticas, experimenta a paisagem da mesma forma que os demais cujos assuntos e ocupações lá estão. Como outras pessoas, ele se move, mas é incapaz de estar em dois lugares ao mesmo tempo. Na paisagem, a distância entre dois lugares, A e B, é vivida como uma jornada realizada, um movimento corporal de um lugar para outro e as vistas que gradualmente mudam ao longo do percurso. O trabalho do agrimensor, no entanto, é fazer medições instrumentais de um número considerável de locais e combinar esses dados para produzir uma única imagem independentemente de qualquer ponto de vista. Essa imagem é do mundo, enquanto só

poderia ser diretamente apreendida por uma consciência capaz de estar em todos os lugares ao mesmo tempo e em nenhum lugar em particular (o mais próximo disso que podemos chegar na prática é uma elevação ou uma vista aérea). Para tal consciência, ao mesmo tempo imóvel e onipresente, a distância entre A e B seria o comprimento de uma linha traçada entre dois pontos que são visíveis simultaneamente, sendo que essa linha marca uma de “N” jornadas que potencialmente poderiam ser feitas (BOURDIEU, 1977). É como se, de uma posição imaginária acima do mundo, eu pudesse direcionar os movimentos do meu corpo dentro dele, assim como em um marcador em uma placa que diz “eu estou aqui” não aponta de algum lugar para o meu entorno, mas aponta do nada para a posição no quadro onde meu corpo coincidentemente está. E, enquanto as viagens reais são feitas por uma paisagem, o quadro no qual todas as possíveis viagens podem ser traçadas é equivalente ao espaço.

Existe uma tradição de pesquisa geográfica (por exemplo, Gould e White, 1974) que parte da premissa de que todos somos cartógrafos em nossas vidas diárias e que usamos nossos corpos como um agrimensor usa seus instrumentos, para registrar os dados sensoriais de múltiplos pontos de vista, que é então processado pela nossa inteligência em uma imagem que carregamos conosco, como um mapa em nossas cabeças aonde quer que vamos. A mente, em vez de alcançar seu entorno a partir do lugar onde habita, pode ser comparada nessa visão com uma película que se espalha sobre sua superfície externa.

118 Para compreender o sentido de espaço que está envolvido nessa visão cartográfica da percepção ambiental, é necessário desenhar uma analogia a partir da linguística de Ferdinand de Saussure. Para entender a essência da linguagem, Saussure nos convida a imaginar o pensamento e o som como dois planos contínuos e indiferenciados,

de substância mental e fônica respectivamente, como dois lados de uma mesma folha de papel. Ao cortarmos a folha em pedaços (palavras), criamos, de um lado, um sistema de conceitos discretos, e, de outro, um sistema de sons discretos; e, como um lado não pode ser cortado sem ao mesmo tempo cortar o outro, os dois sistemas de divisão são necessariamente homólogos, de modo que cada conceito corresponde a um som (SAUSSURE, 1959). Agora, quando geógrafos e antropólogos escrevem sobre o espaço, o que geralmente está implícito é algo parecido com a folha de papel de Saussure, mas nesse caso o lado oposto ao pensamento é o *continuum* não da substância fônica, mas da superfície da Terra. Assim, parece que a divisão do mundo em um mosaico de segmentos delimitados externamente está implicada na própria produção de significados espaciais. Assim como para Saussure, a palavra é a união de um conceito com um “pedaço” de som delimitado, o local é a união de um significado simbólico com um bloco delimitado da superfície da terra. Diferenciação espacial implica segmentação espacial.

Entretanto, isso não é assim para a paisagem. Afinal, um lugar na paisagem não é “cortado” do todo, seja no plano das ideias ou no da substância material. Pelo contrário, cada lugar engloba o todo em um nexos particular, e nesse aspecto é diferente um do outro. Um lugar deve seu caráter às experiências que proporciona àqueles que passam algum tempo lá — às vistas, sons e até cheiros que constituem sua ambiência específica. E estes, por sua vez, dependem dos tipos de atividades nas quais seus ocupantes se envolvem. É a partir desse contexto relacional do envolvimento das pessoas com o mundo, no modo ou qualidade de se ocupar da habitação, que cada lugar tem seu significado único. Assim, ao passo que, com o espaço, os significados estão ligados ao mundo, com a paisagem eles são lá resgatados. Além

disso, embora os lugares tenham centros — na verdade, seria mais apropriado dizer que eles são centros —, eles não têm fronteiras. Ao viajar do lugar A para o lugar B, não faz sentido perguntar, ao longo do caminho, se alguém está “ainda” em A ou se “atravessou” para B (INGOLD, 1986a). É claro que limites de vários tipos podem ser traçados na paisagem e identificados tanto com características naturais, como com o curso de um rio ou uma escarpa, ou com estruturas construídas, como paredes e cercas. No entanto, tais fronteiras não são uma condição para a constituição dos lugares de ambos os lados; nem segmentam a paisagem. Isso porque as características com as quais são identificadas as fronteiras são partes integrantes da paisagem. Finalmente, é importante notar que nenhuma característica da paisagem é, por si só, um limite. Ela só pode se tornar um limite, ou o indicador de um limite, em relação às atividades das pessoas (ou animais) pelas quais é reconhecida ou experimentada como tal.

No percurso de explicar o que a paisagem não é, eu, de alguma maneira, já a modifiquei para uma caracterização positiva. Em suma, a paisagem é o mundo como conhecido por aqueles que nele habitam, que nele ocupam seus lugares e percorrem os caminhos que lhes conectam. Não é, então, idêntico ao que poderíamos chamar de ambiente? Certamente a distinção entre paisagem e ambiente não é fácil de traçar e, para muitos propósitos, eles podem ser tratados como praticamente sinônimos. É perceptível que não posso aceitar a distinção oferecida por Tuan, que argumenta que um ambiente é “um dado, um pedaço de realidade que simplesmente existe”, em oposição à paisagem, que é um produto da cognição humana, “uma conquista da mente madura” (1979, pp.90 e 100), pois isso é apenas reproduzir a dicotomia entre natureza e humanidade. O ambiente não é mais “natureza” do que a paisagem é uma construção simbólica. Em outros

lugares, contrastei natureza e ambiente por meio de uma distinção entre a realidade *do* — “mundo físico de objetos neutros aparentes apenas para o observador desapegado e indiferente” — e a realidade *para* — “o mundo constituído em *relação* ao organismo ou pessoa cujo ambiente é” (INGOLD, 1992b, p.44). Mas pensar no ambiente nesse sentido é considerá-lo primeiramente em termos de *função*, do que ele oferece às criaturas — humanas ou não humanas — com certas capacidades e projetos de ação. Reciprocamente, considerar essas criaturas como organismos é vê-las em termos de seus princípios de funcionamento dinâmico, isto é, como sistemas organizados (PITTENDRIGH, 1958). Como Lewontin descreve sucintamente (1982, p.160), o ambiente é a “natureza organizada por um organismo”.

O conceito de paisagem, por outro lado, coloca a ênfase na *forma*, da mesma maneira que o conceito de corpo enfatiza a forma e não a função de um ser vivo. Como organismo e ambiente, corpo e paisagem são termos complementares: cada um implica o outro, alternadamente como figura e fundo. As formas da paisagem não são, no entanto, preparadas antecipadamente para as criaturas ocuparem, nem as formas corporais dessas criaturas são especificadas independentemente em sua composição genética. Ambos os conjuntos de formas são gerados e sustentados no, e pelo, desenrolar processual de um campo total de relações que atravessa a interface emergente entre organismo e ambiente (GOODWIN, 1988). Levando em conta suas propriedades formativas, podemos nos referir a esse processo como um (processo) de corporeidade. Embora a noção de corporeidade esteja na moda, há uma tendência — seguindo uma antiga inclinação do pensamento ocidental de priorizar a forma sobre o processo (OYAMA, 1985) — de concebê-la como um movimento de *inscrição*, pelo qual algum padrão, modelo ou programa preexistente, seja ele genético

ou cultural, é “realizado” em um meio substancial. Entretanto, não é isso que tenho em mente. Pelo contrário, e adotando uma distinção de Connerton (1989), considero a corporeidade como um movimento de incorporação ao invés de inscrição, não uma transcrição da forma para o material, mas um movimento no qual as formas são geradas (INGOLD, 1990). Tomando o organismo como nosso foco de referência, esse movimento é conhecido como ciclo de vida. Assim, pode-se dizer que os organismos incorporam, em suas formas corporais, os processos do ciclo de vida que os originam. E, do ambiente, não se poderia dizer o mesmo? É possível identificar um ciclo correspondente, ou mesmo uma série de ciclos interligados que se erguem em formas da paisagem e das quais a paisagem pode ser considerada como uma corporeidade? Antes de responder a essa pergunta, precisamos passar para a segunda das minhas palavras-chave, isto é, “temporalidade”.

TEMPORALIDADE

Deixe-me começar, mais uma vez, pelo que a temporalidade *não é*. Ela não é cronologia (em oposição à história), e ela não é história (em oposição à cronologia). Por cronologia, quero dizer qualquer sistema de intervalos datados, *nos quais se diz que os eventos ocorreram*. Por história, quero dizer qualquer série de eventos que possam ser datadas no tempo de acordo com sua ocorrência em determinado intervalo cronológico. Assim, a Batalha de Hastings foi um evento histórico, 1066 foi uma data (marcando o intervalo de um ano), e os registros nos dizem que a primeira ocorreu na segunda. Na mera sucessão de datas, não há eventos, porque tudo se repete; na mera sucessão de eventos, não há tempo, como nada acontece. A relação entre cronologia e história, nessa concepção, foi bem expressa por

Kubler: “Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. Tempo e história estão relacionados como regra e variação: o tempo é o cenário regular para os caprichos da história” (1962, p.72).

Agora, ao introduzir o conceito de temporalidade, não pretendo que ele permaneça como um terceiro termo, ao lado dos conceitos de cronologia e história. Pois, no sentido em que usarei o termo aqui, a temporalidade implica uma perspectiva que contrasta radicalmente com a descrita acima, que estabelece a história e a cronologia em uma relação de oposição complementar. O contraste é essencialmente equivalente ao desenhado por Gell (1992) entre o que ele chama (seguindo McTaggart) de série-A, em que o tempo é imanente na passagem de eventos, e a série-B, em que eventos são amarrados no tempo como contas em um terço. Enquanto na série-B os eventos são tratados como acontecimentos isolados, sucedendo-se quadro a quadro, cada evento da série-A é visto como contendo um padrão de retenções do passado e projeções para o futuro. Assim, do ponto de vista da série-A, a temporalidade e a historicidade não se opõem, mas se fundam na experiência daqueles que, em suas atividades, levam adiante o processo da vida social. Em conjunto, essas atividades compõem o que chamarei de “*taskscape*”, e é com a temporalidade intrínseca da *taskscape* que devo me preocupar principalmente nesta seção.

Podemos começar voltando por um momento à distinção entre terra e paisagem. Como denominador comum em termos dos quais constituintes do ambiente de diversos tipos podem ser quantificados comparativamente, comparei terra com peso. Mas eu poderia igualmente ter feito a comparação com valor ou com trabalho. Valor é o denominador de mercadorias que nos permite dizer quanto vale uma coisa em comparação com outra, mesmo que essas duas coisas sejam

bem diferentes em termos de qualidades físicas e possibilidades de uso. Nesse sentido, o conceito de valor (em geral) distingue-se classicamente do conceito de valor de uso, que se refere às propriedades específicas ou “*affordances*”³ de qualquer objeto em particular, que o recomendam ao projeto de um usuário (INGOLD, 1992b; J. GIBSON, 1979; MARX, 1930). Claramente, essa distinção entre valor e valor de uso é precisamente homóloga à existente entre terra e paisagem. Entretanto, se tornarmos a considerar o trabalho que leva à criação de coisas úteis, novamente podemos reconhecer que, embora as produções sejam realmente tão diferentes quanto os objetos por elas produzidos — envolvendo diferentes matérias-primas, diferentes ferramentas, diferentes procedimentos e diferentes habilidades — podem, no entanto, ser comparados visto que demandam quantidades variáveis do que pode ser chamado simplesmente de “trabalho”: o denominador comum das atividades produtivas. Assim como a terra e o valor, o trabalho humano, desprovido de suas particularidades, é quantitativo e homogêneo. É claro que a premissa fundadora da teoria do valor do trabalho é que a quantidade de valor em uma coisa é determinada pela quantidade de trabalho que foi utilizada para produzi-la.

Então, como devemos descrever as práticas de trabalho em suas características concretas? Para esse fim, adotarei o termo “*tarefa*”, definido como qualquer operação prática, realizada por um agente qualificado em um ambiente, como parte das ocupações normais deste ou desta agente. Em outras palavras, as tarefas são os atos constitutivos do habitar. Não mais que características da paisagem,

3 Mantida a expressão como o autor a empregou no original. Trata-se da qualidade de um objeto que convida e permite que se faça algo com ele (N. de T.).

no entanto, estão as tarefas suspensas no vácuo. Toda tarefa traz seu significado da sua posição dentro de um conjunto de tarefas, executadas em série ou paralelo e, normalmente, por várias pessoas trabalhando juntas. Um dos grandes enganos da antropologia recente — o que Reynolds (1993, p.410) chama de “a grande falácia do uso das ferramentas” — tem sido o de insistir em uma separação entre os domínios da atividade técnica e social, uma separação que nos cegou para o fato de que uma das características mais notáveis das práticas técnicas humanas reside em seu enraizamento no fluxo de sociabilidade. É a todo o conjunto de tarefas, em seu entrelaçamento mútuo, que me refiro pelo conceito de *taskscape*. Assim como a paisagem é um arranjo de características relacionadas, então, analogamente, a *taskscape* é um arranjo de atividades relacionadas. Assim como a paisagem é qualitativa e heterogênea, podemos nos questionar sobre uma *taskscape*: “Como ela é?”, mas não “Quanto dela há?”. Em suma, a *taskscape* está para o trabalho assim como a paisagem está para a terra, e, certamente, como um conjunto de valores de uso está para o valor em geral.

Agora, se o valor é medido em unidades de dinheiro e a terra em unidades de espaço, qual é a moeda do trabalho? A resposta, é claro, é o *tempo* — mas é um tempo de um tipo muito peculiar, um que deve ser totalmente indiferente às modulações da experiência humana. Para a maioria de nós, isso aparece na forma do tempo do relógio. Assim, uma hora é uma hora, independentemente do que alguém esteja fazendo ou de como se sinta. Mas esse tipo de tempo cronológico não depende da existência de relógios artificiais. Ele pode se basear em qualquer sistema mecânico perfeitamente repetitivo, incluindo aquele (supostamente) constituído pela Terra na sua rotação axial e nas suas revoluções em torno do sol. Sorokin e Merton

(1937), em um artigo clássico, chamam de tempo “astronômico” e dizem: ele é “uniforme, homogêneo [...] puramente quantitativo, desprovido de variações qualitativas”. E eles o distinguem do “tempo social”, que consideram fundamentalmente qualitativo, algo ao qual podemos aportar julgamentos morais como bom ou mau, enraizados nos “ritmos, pulsações e batidas das sociedades em que se encontram”, e, por esse motivo, vinculado às circunstâncias particulares do lugar e das pessoas (1937, pp.621–623). Adotando a distinção de Sorokin e Merton, talvez pudéssemos concluir que, embora o trabalho seja medido em unidades de tempo astronômico, ou no tempo calibrado de acordo com um padrão astronômico, a temporalidade da *taskscape* é essencialmente social. No entanto, antes de aceitarmos essa conclusão, a ideia de tempo social deve ser examinada um pouco mais de perto.

Na minha discussão anterior sobre o significado do espaço, mostrei que, na imaginação cartográfica, a mente deveria pousar sobre a superfície da terra. Da mesma forma, na perspectiva cronológica, o tempo aparece como a interface entre mente e a “duração” — o que significa um fluxo indiferenciado de atividade e experiência corporais. Nesse sentido, Durkheim comparou-o muito bem a “um mapa interminável, onde toda a duração está espalhada diante da mente, e sobre a qual todos os eventos possíveis podem ser localizados em relação a diretrizes fixas e determinadas” (1976 [1915], p.10). Ao contrário da folha de papel de Saussure, ela poderia ser comparada a uma faixa de comprimento infinito, com pensamento de um lado e duração do outro. Ao cortar a tira em segmentos, estabelecemos uma divisão, por um lado, em intervalos ou datas do calendário, e, por outro lado, em “pedaços” discretos de experiência vivida, de modo que, para cada pedaço, corresponde uma data em uma sequência uniforme de antes e depois. E, como cada pedaço é sucedido pelo

próximo, como quadros em um rolo de filme, nós nos imaginamos olhando, “com o passar do tempo”, como se pudéssemos adotar um ponto de vista distanciado do processo temporal de nossas vidas no mundo e assistir a nós mesmos, agora envolvidos nessa tarefa, agora naquilo, em uma série interminável de instantes presentes. Então, de onde vêm as divisões que dão forma cronológica à substância da experiência? A resposta de Durkheim foi que essas divisões — “diretrizes indispensáveis” para a ordenação temporal dos eventos — provêm da sociedade, correspondendo à “recorrência periódica de ritos, festas e cerimônias públicas” (1976 [1915]). Assim, para Durkheim, o tempo é simultaneamente cronológico e social, pois a própria sociedade é uma espécie de relógio, cujas partes móveis são os indivíduos humanos (INGOLD, 1986b).

Essa não é, no entanto, a maneira como percebemos a temporalidade da *taskscape*. Isso porque o fazemos não como espectadores, mas como participantes do desempenho das nossas próprias tarefas. Como Merleau-Ponty colocou, ao considerar um ambiente, estou “em minha tarefa, em vez de confrontando-a” (1962, p.416). A ideia de que nós podemos ficar de lado observando a passagem do tempo é baseada numa ilusão de desincorporação. Essa passagem é, de fato, nada além da nossa *própria* jornada pela *taskscape* nas ocupações do habitar. Novamente, podemos tomar a deixa de Merleau-Ponty: “a passagem de um presente para outro não é algo que eu concebo, nem o vejo como um espectador, eu o *efetuo*” (1962, p.421). Aproximando-me da *taskscape*, percebo, neste momento, uma vista particular do passado e do futuro, mas é uma vista que está disponível a partir deste momento e nenhum outro (GELL, 1992). Como tal, isso constitui meu presente, conferindo-lhe um caráter único. Assim, o presente não é *marcado* por um passado que ele substituiu ou marcará um futuro que, por sua vez,

o substituirá. Em vez disso, ele reúne o passado e o futuro nele mesmo, como refrações em uma bola de cristal. E assim como, na paisagem, nós podemos nos mover de um lugar para outro sem cruzar nenhum limite, já que a vista que constitui a identidade de um lugar muda à medida que nos movemos, podemos nos mover de um presente para outro sem precisar romper qualquer barreira cronológica que supostamente possa separar um presente do próximo da fila. De fato, as características que Durkheim identificou como servindo a essa função de segmentação — ritos, festas e cerimônias — são elas mesmas tão partes da *taskscape*, quanto as marcas fronteiriças (como muros e cercas) são partes da paisagem.

A temporalidade da *taskscape* é social, não porque a sociedade forneça um enquadramento externo contra o qual as tarefas particulares encontram medidas independentes, mas porque as pessoas, no desempenho de suas tarefas, *também prestam atenção umas às outras*. Podemos ver que o erro de Durkheim foi separar a esfera do envolvimento mútuo das pessoas com a esfera de suas atividades práticas cotidianas no mundo, deixando a última realizada por indivíduos em isolamento hermético. Na vida real, não é assim que lidamos com nossas ocupações. Observando, ouvindo, até mesmo nos tocando, sentimos continuamente a presença um do outro no ambiente social, ajustando, a todo momento, nossos movimentos em resposta a esse contínuo monitoramento perceptivo (INGOLD, 1993). Para o músico de uma orquestra, tocar um instrumento, observar o maestro e ouvir os colegas são aspectos inseparáveis do mesmo *processo de ação*. Por esse motivo, pode-se dizer que os gestos dos artistas *ressoam* entre si. Na música orquestral, a conquista da ressonância é uma condição prévia absoluta para uma performance bem-sucedida. O mesmo se aplica, de maneira mais geral, à vida social (RICHARDS,

1991; WIKAN, 1992). De fato, pode-se argumentar que, na ressonância do movimento e do sentimento decorrente do engajamento atento e mútuo das pessoas, em contextos compartilhados de atividade prática, reside o próprio fundamento da sociabilidade.

Permitam-me prosseguir um pouco mais com a analogia entre performance orquestral e vida social, visto que, mais do que qualquer outro gênero artístico, a música reflete a forma temporal da *taskscape*. Quero, por meio dessa analogia, trazer três argumentos. Primeiro, embora existam ciclos e repetições na música e na vida social, eles são essencialmente rítmicos, e não metronômicos (nessa distinção, ver Young, 1988, p.19). É exatamente por esse motivo que o tempo social, com o perdão de Durkheim, não é cronológico. Um metrônomo, como um relógio, inscreve uma divisão artificial em segmentos iguais sobre um movimento outrora indiferenciado. O ritmo, por outro lado, é intrínseco ao próprio movimento. Langer argumenta que a essência do ritmo reside na sucessiva construção e resolução da tensão, com o princípio de que toda resolução é ela mesma uma preparação para a próxima construção (1953). É claro que pode haver descansos ou notas sustentadas em uma peça, mas, longe de dividi-la em segmentos, esses momentos geralmente são de alta tensão, cuja resolução se torna cada vez mais urgente quanto mais tempo eles são mantidos. Apenas nossa última expiração não é uma preparação para a próxima inspiração — com isso, morreremos. Da mesma forma, com a última batida, a música chega ao fim. A vida social, no entanto, nunca termina, e não há interrupções nela que não sejam parte integrante da estrutura tênsil, do “fluxo e refluxo de atividades” pelas quais a própria sociedade parece respirar (YOUNG, 1988, p.53).

Meu segundo argumento é que na música, assim como na vida social, não há apenas um ciclo rítmico, mas um emaranhado complexo de muitos ciclos simultâneos (para uma análise exemplar das “estruturas

rítmicas da vida econômica”, ver Guyer, 1988). Embora reflita a forma temporal da vida social, a música, na realidade, representa uma simplificação muito considerável, pois envolve apenas um registro sensorial (o auditivo), e possui cada dia menos de seus ritmos que são progressivamente mais controlados. Em ambos os casos, no entanto, como qualquer ritmo pode ser considerado o andamento de qualquer um dos outros, não há um fio de tempo unidimensional único. Como Langer coloca: “a vida é sempre um tecido denso de tensões concorrentes, e, como cada uma delas é uma medida de tempo, as próprias medidas não coincidem” (1953, p.113). Assim, a temporalidade da *taskscape*, embora seja intrínseca, ao contrário de imposta externamente (metronômica), não está em nenhum ritmo em particular, mas na rede de interrelações entre os múltiplos ritmos dos quais a *taskscape* é constituída. Para citar um importante exemplo antropológico: entre os Nuer do sul do Sudão, de acordo com Evans-Pritchard, a passagem do tempo é “principalmente a sucessão de tarefas [pastorais] e suas relações entre si” (1940). Cada uma dessas relações é, obviamente, uma ressonância específica. E, assim como a vida social consiste no desdobramento de um campo de relacionamentos entre pessoas que prestam atenção no que os outros fazem, sua temporalidade consiste no desdobramento do padrão resultante de ressonâncias.

130 Em terceiro lugar, as formas da *taskscape*, como as da música, surgem pelo movimento. A música existe apenas quando está sendo executada (ela não existe, como às vezes se pensa, na partitura, assim como um bolo não existe na receita para fazê-lo). Da mesma forma, a *taskscape* existe apenas enquanto as pessoas estão realmente envolvidas nas atividades do habitar, apesar das tentativas dos antropólogos de traduzi-la em algo equivalente a uma partitura — um tipo de design ideal para habitação — que geralmente é chamado de

“cultura”, e que as pessoas devem trazer consigo para seu encontro com o mundo. Esse paralelo, no entanto, me leva a uma pergunta crítica. Até agora, minha discussão sobre temporalidade concentrou-se exclusivamente na *taskscape*, permitindo que a paisagem escapasse dos holofotes. Agora é hora de trazê-la de volta ao foco. Na seção anterior, argumentei que a paisagem não é natureza. Aqui, afirmo que a *taskscape* não é cultura. Por conseguinte, a paisagem e a *taskscape* não devem ser opostas como natureza à cultura. Então, como devemos entender a relação entre elas? Onde uma termina e a outra começa? Elas podem mesmo ser totalmente distinguidas? Se a música reflete melhor as formas da *taskscape*, pode-se pensar que a pintura é o meio mais natural para representar as formas da paisagem. Isso sugere que um exame da diferença, no campo da arte, entre música e pintura pode oferecer algumas pistas sobre como uma distinção pode ser feita entre a *taskscape* e a paisagem como facetas do mundo real. Começo seguindo essa sugestão.

TEMPORALIZANDO A PAISAGEM

À primeira vista, a diferença parece óbvia: as pinturas não precisam ser executadas, elas são apresentadas a nós como obras que são completas em si mesmas. Mas, em uma inspeção mais detalhada, esse contraste se apresenta mais como um artefato de um viés sistemático do pensamento ocidental, o qual eu já mencionei, que nos leva a privilegiar a forma sobre o processo. Assim, o trabalho real da pintura está subordinado ao produto final; o primeiro fica oculto à vista, de modo que somente o último se torna um objeto de contemplação. Em muitas sociedades não ocidentais, ao contrário, a ordem de prioridade é invertida: o essencial é o ato de pintar, do qual os produtos podem

ter vida relativamente curta — quase imperceptíveis antes de serem apagados ou encobertos. É assim, por exemplo, entre os Yolngu, um povo aborígine do norte da Austrália cuja experiência de pinturas acabadas, de acordo com seu etnógrafo, se limita a “imagens vislumbradas rapidamente pelo canto dos olhos” (Morphy, 1989, p.26). A ênfase, aqui, está na pintura como *performance*. Longe de ser a preparação de objetos para contemplação futura, é um ato de contemplação em si. Da mesma maneira que tocar um instrumento ou ouvir uma música também o é. Assim, de repente, o contraste entre pintura e música parece menos claro. Torna-se uma questão de grau, na medida em que as formas perduram além dos contextos imediatos de sua produção. É claro que o som musical padece da propriedade do esvaecimento rápido: acelerando para fora a partir do seu ponto de emissão e dissipando-se à medida que avança, faz-se presente apenas momentaneamente em nossos sentidos. Como na pintura, gestos deixam seus traços em substâncias sólidas, as formas resultantes podem durar muito mais, embora nunca indefinidamente.

Voltando agora do contraste entre *taskscape* e paisagem, o primeiro ponto a ser observado é que uma paisagem dada como pronta não é nada mais do que uma pintura. Como observa Inglis, não se pode “tratar a paisagem como um objeto caso a queira entender. É um processo vivo; faz homens; é feito por eles” (1977, p.489). Assim como na música, as formas da paisagem são geradas em movimento: no entanto, essas formas são congeladas em um meio sólido — de fato, utilizando novamente as palavras de Inglis, “uma paisagem é a aparência mais sólida na qual uma história pode se declarar” (1977, p.489). Graças à sua solidez, as características da paisagem permanecem disponíveis para inspeção muito tempo depois que o movimento que lhes deu origem cessar. Se, como argumentou Mead

(1977 [1938], p.97), todo objeto deve ser considerado como um “ato colapsado”, então a paisagem como um todo também deve ser entendida como a *taskscape* em sua forma corporificada: um padrão de atividades “colapsado” em uma variedade de recursos. Mas, para reiterar um argumento exposto anteriormente, a paisagem assume suas formas através de um processo de incorporação, não de inscrição. Isto é, o processo não é aquele em que o design cultural é imposto a um substrato natural dado, como se o movimento fosse emitido a partir da forma e fosse concluído em sua realização concreta na matéria. Pois as formas da paisagem surgem ao lado daquelas da *taskscape*, dentro do mesmo curso da atividade. Se reconhecemos a marcha de um homem no padrão de suas pegadas, não é porque a marcha precedeu as pegadas e foi “inscrita” nelas, mas porque tanto a marcha quanto as pegadas surgiram dentro do movimento da caminhada do homem.

Além disso, como as atividades que compõem a *taskscape* são intermináveis, a paisagem nunca está completa: nem “construída” nem “não construída”, ela está perpetuamente em construção. É por isso que a dicotomia convencional entre componentes naturais e artificiais (ou “feitos pelo homem”) da paisagem é tão problemática. Virtualmente, por definição, um artefato é um objeto moldado a uma imagem preconcebida que motivou sua construção e é “finalizado” no momento em que é colocado em conformidade com essa imagem. O que acontece a partir desse ponto supostamente pertence à fase de uso e não à fabricação, ao habitar e não ao construir. Entretanto, as formas da paisagem não estão pré-preparadas para as pessoas viverem — nem pela natureza, nem pelas mãos humanas —, pois é no próprio processo de habitar que essas formas são constituídas. “Construir”, como Heidegger insistiu, “já é habitar” (1971, p.146). Assim, a paisagem está sempre na natureza do “trabalho em andamento”.

Minha conclusão de que a paisagem é a forma congelada da *taskscape* nos permite explicar por que, intuitivamente, a paisagem parece ser o que vemos ao nosso redor, enquanto a *taskscape* é o que ouvimos. Para ser visto, um objeto não precisa fazer nada, pois o conjunto óptico que especifica sua forma para um espectador consiste em luz refletida em suas superfícies externas. Por outro lado, para ser ouvido, um objeto deve, de maneira ativa, emitir sons ou, por meio de seus movimentos, fazer com que o som seja emitido por outros objetos com os quais entra em contato. Assim, do lado de fora da minha janela, vejo uma paisagem de casas, árvores, jardins, uma rua e calçada. Eu não ouço nenhuma dessas coisas, mas ouço pessoas conversando na calçada, um carro passando, pássaros cantando nas árvores, um cachorro latindo em algum lugar distante e o som de marteladas enquanto um vizinho repara a casinha no jardim. Em resumo, o que ouço é atividade, mesmo quando sua fonte não pode ser vista. E, como as formas da *taskscape*, suspensas enquanto estão em movimento, se apresentam apenas enquanto atividade, os limites da *taskscape* também são os limites do mundo auditivo (Embora eu trate aqui apenas da percepção visual e auditiva, não devemos subestimar o toque, que é importante para todos nós, mas sobretudo para as pessoas cegas, para as quais ele abre a possibilidade de acesso à paisagem — ao menos por meio do contato corporal próximo.)

Esse argumento carrega um corolário importante. Enquanto tanto a paisagem, quanto a *taskscape* pressupõem a presença de um agente que assiste e ouve, a *taskscape* precisa ser povoada com seres que são eles mesmos agentes e que *agem reciprocamente* no seu próprio processo de habitar. Em outras palavras, a *taskscape* existe não apenas como atividade, mas como *interatividade*. De fato, essa conclusão já

havia sido antecipada quando introduzi o conceito de ressonância como a harmonização rítmica da atenção mútua. Dito isso, não há razão para que o domínio da interatividade deva ser exclusivo ao movimento dos seres humanos. Ouvimos pessoas assim como a animais, como os pássaros e o cachorro no meu exemplo acima. Para dar outro exemplo, os caçadores estão sempre alertas a qualquer sinal, som ou cheiro que revele a presença de animais, e podemos ter certeza de que os animais também estão alertas à presença de seres humanos, assim como também estão uns aos outros. Em uma escala maior, as jornadas dos caçadores pela paisagem ou suas oscilações entre as aquisições de diferentes espécies de animais ressoam com os movimentos migratórios de mamíferos terrestres, pássaros e peixes. Possivelmente, como Reed argumenta, haja uma diferença fundamental entre nossa percepção de seres animados e objetos inanimados, uma vez que os primeiros — em virtude de sua capacidade de movimento autônomo — “estão cientes de seu entorno (incluindo nós) e porque *agem* esses arredores (inclusive nós)” (REED, 1988, p.116). Em outras palavras, eles oferecem a possibilidade não apenas de ação, mas também de interação (J. GIBSON, 1979, p.135). Devemos, então, traçar os limites da *taskscape* em torno dos limites do animado?

Embora o argumento seja convincente, acho que, em última análise, é insatisfatório, por duas razões em particular. Primeiro, como Langer observa, “o ritmo é a base da vida, mas não se limita à vida” (1953, p.128). Os ritmos das atividades humanas ressoam não apenas com os de outras coisas vivas, mas também com toda uma série de outros fenômenos rítmicos — os ciclos de dia e noite e das estações, os ventos, as marés e assim por diante. Citando uma petição de 1800 da cidade litorânea de Sunderland, na qual é explicado que “as pessoas são obrigadas a ficar acordadas toda a noite para cuidar das marés e

de suas atividades no rio”⁴, Thompson (1967, pp.59–60) observa que “a expressão operacional é ‘cuidar das marés’: a padronização do tempo social no porto marítimo segue aos ritmos do mar”. Em muitos casos, esses fenômenos rítmicos naturais encontram sua causa última na mecânica do movimento planetário, mas certamente não é por isso que nós ressoamos. Assim, nós ressoamos com os ciclos de luz e escuridão, não com a rotação da Terra, mesmo que o ciclo diário seja causado pela rotação axial da Terra. Nós ressoamos aos ciclos de crescimento e decrescimento vegetativo, e não às revoluções da Terra ao redor do sol, mesmo que estas sejam as causas últimas do ciclo das estações. Aliás, essas ressonâncias são *corporificadas*, não apenas historicamente incorporadas às características duradouras da paisagem, mas também incorporadas ao desenvolvimento de nossa própria constituição como organismos biológicos. Assim, Young descreve o corpo como “uma ordenação de ciclos intertravados (ou interligados), com suas próprias esferas de independência parcial dentro do ciclo solar” (1988, p.41). Nós não consultamos esses ciclos, como consultamos um relógio de pulso, para cronometrar nossas próprias atividades, isso porque os ciclos são inerentes à estrutura rítmica das atividades em si. Parece, então, que o padrão de ressonâncias que compreende a temporalidade da *taskscape* deve ser expandido para abranger a totalidade dos fenômenos rítmicos, sejam eles animados ou inanimados.

136 A segunda razão pela qual eu relutaria em restringir a *taskscape* ao domínio dos seres vivos tem a ver com a própria noção de animação.

4 N. de T.: tradução de Rosaura Eichenberg no livro: THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. 1. ed., 2. reimpressão. Companhia das Letras: São Paulo, 2005, p.271.

Não creio que possamos considerá-la como uma propriedade que possa ser atribuída a objetos isoladamente, de modo que alguns (animados) a possuam e outros (inanimados) não. Pois a vida não é um princípio instalado separadamente nos organismos e que os coloca em movimento sobre o palco do inanimado. Pelo contrário, como argumentei em outro lugar, a vida é “um nome para o *que está acontecendo* no campo generativo dentro do qual as formas orgânicas estão localizadas e ‘mantidas no lugar’” (INGOLD, 1990, p.215). Esse campo generativo é constituído pela totalidade das relações ambiente-organismos, e as atividades dos organismos são instantes do desdobramento dessa relação. De fato, uma vez que pensamos no mundo dessa maneira, como um movimento total de devir que se constrói nas formas que vemos e nas quais cada forma é moldada de maneira contínua em relação àquelas à sua volta, assim a distinção entre o animado e o inanimado parece se dissolver. O próprio mundo assume o caráter de um organismo, e os movimentos dos animais — incluindo os movimentos de nós, seres humanos — são partes ou aspectos de seu processo de vida (LOVELOCK, 1979). Isso significa que, ao habitar o mundo, não agimos *sobre* ele ou fazemos coisas *a* ele; mas, sim, seguimos em frente *com* ele. Nossas ações não transformam o mundo, são parte integrante da transformação do mundo. E essa é apenas outra maneira de dizer que eles pertencem ao tempo.

Pois, na análise final, tudo está suspenso em movimento. Como Whitehead observou certa vez, “não existe algo como segurar a natureza estática e olhar para ela” (*apud* HO, 1989, pp.19–20). O que aparece para nós como formas fixas da paisagem, passivas e imutáveis, a menos que sejam exercidas de fora, estão na realidade em movimento, embora em uma escala incomensuravelmente mais

lenta e majestosa do que conduzimos nossas próprias atividades. Imagine um filme da paisagem, filmado ao longo de anos, séculos e até milênios. Ligeiramente aceleradas, as plantas parecem se engajar em movimentos muito parecidos com os dos animais, as árvores flexionam seus membros sem qualquer estímulo dos ventos. Acelerando um pouco mais, as geleiras fluem como rios e até a terra começa a se mover. Em velocidades ainda maiores, as rochas sólidas dobram-se, deformam-se e fluem como metal fundido. O próprio mundo começa a respirar. Assim, o padrão rítmico das atividades humanas se aninha dentro do padrão mais amplo de atividade para toda a vida animal, que por sua vez se aninha dentro do padrão de atividade para todos os chamados seres vivos, que se aninham no processo de vida do mundo. Em cada um desses níveis, a coerência é fundamentada na ressonância (HO, 1989). Em última análise, substituindo as tarefas do habitar humano em seu contexto apropriado no processo de tornar-se o mundo como um todo, podemos acabar com a dicotomia entre a *taskscape* e a paisagem — no entanto, apenas se reconhecermos a temporalidade fundamental da própria paisagem.

THE HARVESTERS⁵

138 Com o objetivo de ilustrar as ideias desenvolvidas nas seções anteriores, reproduzo aqui um quadro que sei que, mais do que qualquer outro, captura vividamente um sentido de temporalidade da paisagem. Ele é *“The Harvesters”*, pintado por Pieter Bruegel, o Velho, em 1565⁶. Não sou historiador ou crítico de arte, e meu

⁵ Ceifeiros.

⁶ No artigo original havia a inserção da pintura *The Harvesters*. Nesta

objetivo não é analisar a pintura em termos de estilo, composição ou efeito estético. Também não estou preocupado com o contexto histórico de sua produção. Basta dizer que se acredita que o quadro seja um de uma série de doze, cada um representando um mês do ano, dos quais apenas cinco sobreviveram (W. GIBSON, 1977). Cada painel retrata uma paisagem, nas cores e roupas apropriadas para o mês, e mostra pessoas envolvidas nas tarefas do ciclo agrícola que são comuns nessa época do ano. *The Harvesters* retrata o mês de agosto e mostra trabalhadores rurais no ofício, colhendo e juntando maços de uma exuberante plantação de trigo, enquanto outros fazem uma pausa para a refeição do meio-dia e tiram um merecido descanso. O senso de harmonia rústica transmitida nesta cena pode representar uma idealização por parte de Bruegel. Como ressalta Walter Gibson, Bruegel estava inclinado a “representar os camponeses da mesma maneira que um rico proprietário de terras os teria visto, como os anônimos encarregados de seus campos e rebanhos” (1977, pp.157–158). Qualquer proprietário de terras teria satisfação em uma colheita tão boa, enquanto as mãos que suavam para ceifá-la podem ter tido uma experiência bem diferente. No entanto, Bruegel pintou durante um período de grande prosperidade material na Holanda, da qual todos compartilhavam até certo ponto. Esses foram tempos felizes.

Mais do que ver a pintura como uma obra de arte, gostaria de convidá-lo — o leitor — a se imaginar sentado na própria paisagem retratada, em um dia abafado de agosto de 1565. Ficando um pouco

139

versão, por questões de direito autoral, indicamos que o leitor recorra ao acervo *on-line* do Metropolitan Museum of Art, no sítio eletrônico: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435809>>.

à direita do grupo debaixo da árvore, você é testemunha da cena que se desenrola ao seu redor. E é claro que você também a ouve, pois a cena não se desenrola em silêncio. Estamos tão acostumados a pensar na paisagem como uma imagem que nós podemos olhar *para*, como uma página em um livro ou uma imagem em uma tela, que talvez seja necessário lembrá-lo de que trocar a pintura pela “vida real” não é simplesmente uma questão de aumentar a escala. O que está envolvido é uma diferença fundamental de orientação. Na paisagem de nosso habitat, *olhamos em volta* (J. GIBSON, 1979, p.203). A seguir, focarei em seis componentes que você vê ao seu redor e comentarei cada um deles, na medida em que eles ilustrem aspectos do que tenho a dizer sobre paisagem e temporalidade. São eles: as colinas e o vale, os caminhos e as trilhas, a árvore, o cereal, a igreja e as pessoas.

AS COLINAS E O VALE

O terreno é suavemente ondulado, de baixas colinas e vales, que se estendem até uma costa que pode ser vista apenas através da bruma do verão. Você está próximo ao cume de uma colina, de onde pode ver, pelo interregno de um vale, o próximo. Como, então, você diferencia as colinas e o vale como componentes dessa paisagem? Eles são blocos ou tiras alternados nos quais podem ser divididos? Qualquer tentativa de tal divisão nos mergulha imediatamente no absurdo. Pois onde podemos traçar os limites de uma colina, senão ao longo do fundo dos vales que a separa das colinas dos outros lados? E onde podemos traçar as fronteiras de um vale, senão ao longo dos cumes das colinas que marcam sua bacia hidrográfica? Por um lado, teríamos uma paisagem composta apenas por colinas, por outro,

apenas por vales. Obviamente, “colina” e “vale” são termos opostos, mas a oposição não é espacial ou altitudinal, mas cinestésica. São os movimentos de descer de e subir para que especificam a forma da colina; e os movimentos de descer para e subir de que especificam a forma do vale. Pelos exercícios de descida e subida, e suas diferentes implicações musculares, os contornos da paisagem não são tão medidos quanto *sentidos* — eles são incorporados diretamente à nossa experiência corporal. Mas mesmo se você permanecer enraizado em um ponto, o mesmo princípio se aplica. Enquanto você olha do outro lado do vale para a colina no horizonte, seus olhos não permanecem fixos: girando nas órbitas ou enquanto você inclina a cabeça, os gestos deles concordam com o movimento de sua atenção, enquanto segue o curso da paisagem. Você “lança os olhos” primeiro para baixo, para o vale, em seguida para cima, sobre a colina distante. De fato, nesta expressão antiga, “lançar os olhos”, o senso comum, mais uma vez, apreendeu intuitivamente o que a psicologia da visão, com suas metáforas da imagem da retina, achou tão difícil de aceitar: esse movimento é a própria essência da percepção. Isso porque, ao examinar o terreno de perto para longe, seu olhar descendente é seguido por um olhar ascendente, que percebe o vale.

Além disso, alguém em pé onde você está agora perceberia o mesmo panorama topográfico, independentemente da época do ano, das condições meteorológicas e das atividades nas quais as pessoas possam estar envolvidas. Podemos razoavelmente supor que por séculos, talvez até milênios, essa topografia tenha mudado pouco. Em contraste com a duração das memórias e das experiências humanas, por conseguinte, pode ser estabelecido um patamar de permanência. Ainda assim, permanência, como Gibson enfatizou, é sempre relativa; portanto, “é melhor falar de persistência sob mudança” (J. GIBSON, 1979, p.13).

Embora a topografia seja invariável em relação ao ciclo de vida humano, ela não é imune a mudanças. O nível do mar sobe e desce com os ciclos climáticos globais, e os contornos atuais do país são o resultado cumulativo de um processo lento e prolongado de erosão e deposição. Além disso, esse processo não se limitou a épocas geológicas anteriores, durante as quais a paisagem assumia sua atual forma topográfica. Isso porque ele ainda está em andamento e continuará enquanto o riacho, visível apenas no fundo do vale, fluir em direção ao mar. O riacho não flui entre os bancos pré-cortados, mas os corta enquanto flui. Da mesma forma, como vimos, as pessoas moldam a paisagem mesmo enquanto a habitam. E as atividades humanas, bem como a ação dos rios e do mar contribuem significativamente para o processo de erosão. Enquanto você assiste, o riacho flui, as pessoas estão trabalhando, uma paisagem está sendo formada e o tempo passa.

OS CAMINHOS E AS TRILHAS

Eu comentei acima que experimentamos os contornos da paisagem movendo-nos através dela, para que ela entre — como diria Bachelard — em nossa “consciência muscular”. Revivendo a experiência em nossa imaginação, somos inclinados a recordar a estrada que tomamos enquanto “subimos” a colina, ou “descíamos” para o vale, como se “a própria estrada tivesse músculos, ou melhor, contramúsculos” (BACHELARD, 1964, p.11). E é provavelmente assim que você se lembra dos caminhos e trilhas visíveis para você agora: afinal, você deve ter percorrido pelo menos alguns deles para chegar ao local em que você está atualmente. O mais próximo, um caminho foi cortado através do campo de trigo, permitindo que os maços de trigo fossem carregados e que a água e as provisões fossem transportadas. Mais

adiante, uma estrada percorre o fundo do vale e outra sobe a colina atrás. Ao longe, caminhos cruzam o gramado da vila. Juntos, esses caminhos e trilhas “impõem um padrão habitual ao movimento das pessoas” (JACKSON, 1989, p.146). E, mesmo assim, eles também surgem desse movimento, pois todo caminho ou trilha aparece como a marca acumulada de incontáveis viagens que as pessoas fizeram — com ou sem seus veículos ou animais domésticos — enquanto realizavam suas ocupações diárias. Assim, o mesmo movimento é incorporado, pelas pessoas, em sua “consciência muscular”, e pela paisagem, em sua rede de caminhos e trilhas. Nessa rede é sedimentada a atividade de uma comunidade inteira, por muitas gerações. É a *taskscape* tornada visível.

Em suas jornadas por caminhos e trilhas, as pessoas também se deslocam de um lugar para outro. Para chegar a um lugar, você não precisa cruzar fronteiras, mas deve seguir algum tipo de caminho. Assim, não pode haver lugares sem caminhos pelos quais as pessoas chegam e partem; e nenhum caminho sem lugar que constitua seus destinos e pontos de partida. E, para os ceifeiros, o local ao qual eles chegam e do qual eles partirão no final do dia é marcado pela próxima característica da paisagem para ocupar sua atenção...

A ÁRVORE

Nascendo do local onde as pessoas se reúnem para a refeição há uma pereira velha e retorcida, que fornece tanto sombra do sol, quanto um encosto para as costas e um suporte para utensílios. Sendo o mês de agosto, a árvore está cheia de folhas e os frutos amadurecem nos galhos. Mas essa não é apenas qualquer árvore. Por um lado, ela atrai toda a paisagem ao seu redor para um foco único: em outras palavras, por sua presença, constitui um lugar específico. O lugar não

estava lá antes da árvore, mas passou a existir com ela. Para aqueles que estão reunidos lá, a perspectiva que ela oferece que não pode ser encontrada em nenhum outro lugar é o que lhe confere caráter e identidade específicos. Por outro lado, nenhuma outra árvore tem a mesma configuração de galhos, divergindo, dobrando e torcendo exatamente da mesma maneira. Em sua forma atual, a árvore incorpora toda a história de seu desenvolvimento desde o momento em que se enraizou. E essa história consiste no desdobramento de suas relações com múltiplos componentes de seu ambiente, incluindo as pessoas que a cultivaram, cultivaram o solo ao redor, podaram seus galhos, colheram seus frutos e — atualmente — usam-na como algo para encostar-se. Em outras palavras, as pessoas estão tão ligadas à vida da árvore quanto a árvore à vida das pessoas. Além disso, ao contrário das colinas e do vale, a árvore certamente cresceu junto da memória viva. Assim, sua temporalidade é mais consoante com o do habitar humano. Ainda em sua estrutura de ramificação, a árvore combina uma hierarquia inteira de ritmos temporais, variando do longo ciclo de sua própria germinação, crescimento e eventual decadência ao curto e anual ciclo de floração, frutificação e folheação. Num extremo, representado pelo tronco sólido, ele preside imóvel a passagem das gerações humanas; por outro lado, representado pelos brotos a desabrochar, ressoa com os ciclos de vida dos insetos, as migrações sazonais de aves e o ciclo regular de atividades agrícolas humanas (DAVIES, 1988). De certo modo, a

O CEREAL

Passando da pereira para o campo de trigo, não é mais um lugar na paisagem, mas a superfície circundante que chama sua atenção. Talvez o mais impressionante nessa superfície seja sua uniformidade de cor, um brilho dourado que encobre as partes mais elevadas do campo até onde os seus olhos alcançam. Como você sabe, o trigo adquire essa cor especificamente nesta época do ano, quando está maduro para a colheita. Mais do que qualquer outra característica da paisagem, o cereal dourado reúne a vida de seus habitantes, onde quer que estejam, em uníssono temporal, fundando em uma comunhão de experiência visual. Assim, enquanto a árvore une passado, presente e futuro em um único local, o cereal une todos os locais da paisagem em um único horizonte do presente. Poderíamos dizer que a árvore estabelece um sentido vívido de duração, o cereal é um sentido igualmente vívido do que Fabian (1983, p.31) chama de coetaneidade. É essa distinção que Bachelard tem em mente quando contrasta o “antes de mim, antes de nós” da floresta com o “comigo, conosco” de campos e prados, em que “meus sonhos e lembranças acompanham todas as mais diferentes fases de plantio e colheita” (BACHELARD, 1964, p.188). Você pode supor que o dorminhoco embaixo da árvore está sonhando com cereais, mas, nesse caso, pode ter certeza de que as pessoas e as atividades que figuram em seu sonho são coevas com as do presente e não o levam de volta ao encontro com o passado. (Observe que a distinção entre coetaneidade e duração, representada pelo cereal e pela árvore, não é a mesma que a dicotomia saussuriana clássica entre sincronia e diacronia: a primeira pertence à perspectiva da série-A em vez da série-B, à temporalidade da paisagem, não à sua cronologia) (INGOLD, 1986b).

Onde o trigo foi cortado recentemente, ele apresenta sua face vertical plana, quase da altura de um homem. Mas essa não é uma característica de limite, como uma cerca viva ou um cercado. É uma interface, cujo contorno é progressivamente transformado à medida que os ceifeiros prosseguem com seu trabalho. Aqui está um bom exemplo de como a forma emerge através do movimento. Outro exemplo pode ser visto mais adiante, em que um homem está envolvido na tarefa de amarrar o trigo em um maço. Cada maço completo tem uma forma regular, que surge do movimento coordenado de construí-lo. Mas a conclusão de um maço é apenas um momento no processo de trabalho. Os molhos serão posteriormente transportados pelo caminho através do campo, até o carro do feno no vale. De fato, neste exato momento, uma mulher está curvada, quase dobrada no ato de pegar um maço, e outras duas podem ser vistas descendo com molhos sobre ombros. Muitas outras operações acontecerão antes que o trigo seja transformado em pão. Na cena à sua frente, um dos ceifeiros debaixo da árvore, sentado em um maço, está cortando um pão. Aqui o ciclo de produção e consumo termina onde começou, com os produtores. Pois a produção é equivalente ao habitar: ela não começa aqui (com uma imagem preconcebida) e termina lá (com um artefato acabado), mas está continuamente acontecendo.

A IGREJA

- 146 Não muito longe, aninhada em um bosque perto do topo da colina, há uma igreja de pedra. É instrutivo perguntar: como a igreja difere da árvore? Talvez elas tenham mais em comum do que aparentam. Ambas possuem os atributos do que Bakhtin (1981, p.84) chama de “cronotopo” — isto é, um lugar carregado de temporalidade, em que a temporalidade

assume uma forma palpável. Como a árvore, a igreja, por sua própria presença, constitui um lugar que deve seu caráter à maneira única como se desenha na paisagem circundante. Mais uma vez, como a árvore, a igreja abrange gerações humanas, mas sua temporalidade não é inconsonante com a do habitar humano. Assim como a árvore enterra suas raízes no chão, as pessoas também enterram seus ancestrais no cemitério ao lado da igreja, e os dois conjuntos de raízes podem atingir aproximadamente a mesma profundidade temporal. Além disso, a igreja também ressoa com os ciclos da vida e da subsistência humana. Entre os habitantes do bairro, ela não é apenas vista, mas também ouvida, pois seus sinos tocam as estações, os meses, os nascimentos, os casamentos e as mortes. Em suma, como características da paisagem, a igreja e a árvore aparecem como verdadeiros monumentos para a passagem do tempo.

Apesar dessas semelhanças, a diferença pode parecer óbvia. A igreja, afinal, é um *edifício*. A árvore, por outro lado, não é construída, ela cresce. Podemos concordar em empregar o termo “construção” exclusivamente para estruturas duráveis na paisagem cuja forma tenha surgido e que seja sustentada pelo fluxo das atividades humanas. Entretanto, seria errado concluir que a distinção entre prédios e não prédios é absoluta. Onde se faz uma distinção absoluta, geralmente se baseia na separação entre mente e natureza, de modo que se diz que a forma construída, em vez de ter sua origem da natureza, é a sobreposição da mente sobre ela. Contudo, da perspectiva do habitar, podemos ver que as formas dos edifícios, assim como de quaisquer outras características da paisagem, não são dadas no mundo nem colocadas sobre ele, mas emergem dos processos de autotransformação do próprio mundo. Com relação a qualquer característica, o escopo do envolvimento humano nesses processos varia de insignificante a considerável, embora nunca

seja total (até o mais “projetado” dos ambientes é também habitado por outras espécies). O que é ou não uma “construção” é, portanto, uma questão relativa; além disso, como o envolvimento humano pode variar na “história de vida” de uma característica, ela pode ser *mais ou menos* uma construção em diferentes períodos.

Voltando à árvore e à igreja, é evidentemente simples demais supor que a forma da árvore é dada naturalmente em sua composição genética, enquanto a forma da igreja preexiste, na mente dos construtores, como um plano que é então “realizado” em pedra. No caso da árvore, já observamos que seu crescimento consiste no desdobramento de todo um sistema de relações constituído pelo fato da sua presença em um ambiente, da sua germinação em diante, e que as pessoas, como componentes do ambiente da árvore, não desempenham um papel insignificante nesse processo. Desse mesmo modo, a “biografia” da igreja consiste no desenvolvimento de relações com seus construtores humanos, bem como com outros componentes de seu ambiente, da colocação de sua primeira pedra em diante. A forma “final” da igreja pode de fato ter sido prefigurada na imaginação humana, mas ela não é mais resultado da imagem do que a forma da árvore resulta de seus genes. Nos dois casos, a forma é a incorporação de um processo de desenvolvimento ou histórico e está enraizada no contexto do habitar humano no mundo.

148 Além disso, no caso da igreja, esse processo não parou quando sua forma chegou a corresponder ao modelo conceitual. Enquanto o edifício permanecer em pé na paisagem, ele continuará — como faz agora — a figurar na temporalidade da paisagem, o ambiente não apenas dos seres humanos, mas de uma infinidade de outros seres vivos, vegetais e animais, que irão incorporá-lo em suas próprias atividades da vida e modificá-lo no processo. Ademais, ele também

está sujeito às mesmas forças de intemperismo e decomposição, orgânicas e meteorológicas, que afetam todo o resto da paisagem. A preservação da igreja em sua forma “acabada”, fazendo frente a tais forças, por mais substanciais que sejam em seus materiais e construção, requer uma contribuição regular de esforços em manutenção e reparo. Logo que essa contribuição humana cesse, deixando-a à mercê de outras formas de vida e do clima, brevemente deixará de ser um edifício e se tornará uma ruína.

AS PESSOAS

Até agora, descrevi a cena apenas quando você a vê com seus olhos. No entanto, você não apenas olha, mas também ouve, pois o ar está repleto dos mais distintos tipos de sons. Embora o pessoal embaixo da árvore esteja muito ocupado comendo para conversar, você ouve o barulho de colheres de pau em tigelas, o som do gole do sujeito que está bebendo e os roncões altos do outro que dorme estendido. Mais adiante, você ouve o golpe das foices contra os talos de trigo e os gritos dos pássaros enquanto eles voam sobre o campo em busca de presas. Ao longe, pairando na brisa leve, podem ser ouvidos os sons de pessoas conversando e brincando em um gramado, atrás do qual, do outro lado do riacho, fica um ajuntamento de vivendas. O que você ouve é uma *taskscape*.

No desempenho de suas tarefas particulares, as pessoas respondem não apenas ao ciclo de maturação da safra, que as une no objetivo comum de colheita, mas também às atividades umas das outras, pois elas são distribuídas pela divisão do trabalho. Ainda que dentro da mesma tarefa, os indivíduos não continuam em isolamento mútuo. Tecnicamente, é preciso apenas um homem para empunhar

uma foice, mas os ceifadores trabalham em uníssono, alcançando uma harmonia quase dançante em seus movimentos rítmicos. Da mesma maneira, as duas mulheres que transportam maços de trigo para o vale ajustam seu passo, uma em relação à outra, de modo que a distância entre elas permaneça mais ou menos invariável. Talvez exista menos coordenação entre os respectivos movimentos dos que comem, no entanto eles se olham atentamente enquanto se preparam para o abundante alimento, e a refeição é uma atividade conjunta na qual todos embarcaram juntos e terminarão juntos. Apenas o dorminhoco, alheio ao mundo, está fora dessa união — seus roncos irritam os sentidos precisamente porque eles não têm nenhum tipo de relação rítmica com o que está acontecendo ao redor. Sem atenção, não pode haver ressonância.

Prestando atenção um ao outro, as pessoas habitam um mundo próprio, um mundo exclusivamente *humano* de significados e intenções, de crenças e valores, distanciado daquele em que seus corpos são postos em prática em suas diversas atividades? Eles, de dentro de um domínio de intersubjetividade, olham o mundo lá fora pela janela de seus sentidos? Certamente não. Isso porque, para as colinas e o vale, a árvore, o cereal e os pássaros estão tão palpavelmente presentes a eles (como de fato a você também) quanto as pessoas umas às outras (e a você). Os ceifeiros, enquanto manejam suas foices, estão *com* o trigo tanto quanto os que comem estão *com* seus companheiros. Em suma, a paisagem não é uma totalidade que você ou qualquer outra pessoa possa *olhar para*, ela é o mundo *no qual* nos encontramos adotando um ponto de vista sobre os nossos entornos. E é no contexto desse envolvimento atento na paisagem que a imaginação humana começa a trabalhar na criação de ideias a respeito dela. Pois a paisagem, tomado uma

frase de Merleau-Ponty (1962, p.24), não é tanto o objeto quanto “a terra natal de nossos pensamentos”.

EPÍLOGO

Concluindo um artigo sobre as maneiras nas quais os Apaches ocidentais do Arizona descobrem significado, valor e orientação moral na paisagem à sua volta, Basso abomina a tendência da antropologia ecológica de relegar esses assuntos a um nível “epifenomenal”, que parece ter pouco ou nenhuma influência na dinâmica de adaptação das populações humanas às condições de seus ambientes. Basso argumenta que uma ecologia totalmente *cultural* é aquela que atenderia tanto à semiótica quanto às dimensões materiais das relações das pessoas com os seus arredores, colocando em foco “as camadas de significado com as quais os seres humanos cobrem o ambiente” (BASSO, 1984, p.49). De maneira semelhante, Cosgrove lamenta a tendência na geografia humana de considerar a paisagem em termos estritamente utilitários e funcionais, como “uma expressão impessoal de forças demográficas e econômicas” e, assim, ignorar as múltiplas camadas de significado simbólico ou representação cultural que são depositadas sobre ela. O autor argumenta que a tarefa de decodificar as “múltiplas camadas de significados das paisagens simbólicas” exigirá uma geografia que não seja apenas humana, mas adequadamente *humanística* (COSGROVE 1989, pp.120–127).

Embora eu tenha alguma simpatia com as opiniões expressas por esses escritores, acredito que as metáforas da construção cultural que eles adotam têm um efeito oposto ao pretendido. Pois a própria ideia de que o significado *cobre* o mundo, camada sobre camada, implica que o caminho para descobrir o nível mais básico do envolvimento

prático dos seres humanos com seus ambientes é removendo essas camadas. Em outras palavras, essas metáforas abrangentes realmente servem para criar e perpetuar um espaço intelectual no qual a ecologia humana ou a geografia humana podem florescer, imperturbáveis por quaisquer preocupações sobre o que o mundo significa para as pessoas que vivem nele. Certamente podemos aprender com os Apaches ocidentais, que insistem que as histórias que eles contam, longe de colocar significados sobre a paisagem, visam permitir aos ouvintes que se posicionem em relação a características específicas da paisagem, de tal forma que os seus significados lhes sejam revelados ou descobertos. As histórias ajudam a abrir o mundo, não a escondê-lo.

Tal abertura também deve ser o objetivo da arqueologia. Como os Apaches ocidentais — e, nesse caso, qualquer outro grupo de pessoas que realmente esteja em “casa” no mundo —, os arqueólogos estudam o significado da paisagem, não interpretando as muitas camadas de sua representação (adicionando outras camadas ao processo), mas buscando cada vez mais profundamente. Significados estão na paisagem para serem *descobertos*, se soubermos nos atentar a eles. Então, cada característica é uma pista em potencial, uma chave para o significado e não um veículo para carregá-lo. Esse procedimento de descoberta, em que os objetos da paisagem se tornam pistas do significado, é o que distingue a perspectiva do habitar. Já que, como mostrei, o processo de habitar é fundamentalmente temporal, a apreensão da paisagem na perspectiva do habitar deve começar a partir do reconhecimento de sua temporalidade. Somente por meio de tal reconhecimento, temporalizando a paisagem, nós podemos ir além da divisão que mais afligi as investigações até agora, entre o estudo “científico” de uma natureza atemporalizada e o estudo “humanístico” de uma história desmaterializada. E nenhuma disciplina está mais

bem posicionada para dar esse passo do que a arqueologia. Não me preocupei aqui nem com os métodos nem com os resultados da investigação arqueológica. No entanto, para a pergunta “arqueologia é o estudo *de quê?*”, acredito que não haja resposta melhor do que “a temporalidade da paisagem”. Espero, neste artigo, ter ajudado de alguma forma a elucidar o que isso significa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1964.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays* (trans. C. Emerson and M. Holquist; ed. M. Holquist). Austin: University of Texas Press, 1981.

BASSO, Keith. 'Stalking with stories': names, places, and moral narratives among the Western Apache. In: BRUNER, Edward (Ed.). *Text, Play and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington, DC: American Ethnological Society, 1984, pp.19–55.

BOHM, David. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

COSGROVE, Denis. Geography is everywhere: culture and symbolism in human landscapes. In: GREGORY, Derek; WALFORD, Rex (Ed.). *Horizons in Human Geography*. Basingstoke: Macmillan, 1989, pp.118–35.

DANIELS, Stephen; COSGROVE, Denis. Introduction: iconography and landscape. In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Ed.). *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp.1–10.

DAVIES, Douglas. The evocative symbolism of trees. In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Ed.). *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp.32–42.

DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. 2. ed. London: Allen & Unwin, 1976.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *The Nuer*. Oxford: Oxford University Press, 1940.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

GELL, Alfred. *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images.* Oxford: Berg, 1992.

GIBSON, James Jerome. *The Ecological Approach to Visual Perception.* Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GIBSON, Walter Samuel. *Bruegel.* London: Thames & Hudson, 1977.

GOODWIN, Brian. Organisms and minds: the dialectics of the animal – human interface in biology. In: INGOLD, Tim (Ed.). *What is an Animal?* London: Unwin Hyman, 1988, pp.100–109.

GOULD, Peter; WHITE, Rodney. *Mental Maps.* Harmondsworth: Penguin, 1974.

GUYER, Jane. The multiplication of labor: gender and agricultural change in modern Africa. *Current Anthropology.* Chicago: The University of Chicago Press. v. 29. n. 2, 1988, pp.247–272.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought.* New York: Harper & Row, 1971.

HO, Mae-Wan. Reanimating nature: the integration of science with human experience. *Beshara*, v. 8, 1989, pp.16–25.

INGLIS, Fred. Nation and community: a landscape and its morality. *Sociological Review*, v. 25, 1977, pp.489–514.

INGOLD, Tim. *The Appropriation of Nature: Essays on Human Ecology and Social Relationships.* Manchester: Manchester University Press, 1986a.

_____. *Evolution and Social Life.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986b.

_____. *An anthropologist looks at biology.* *Man* (N.S.), v. 25, 1990, pp.208–229.

_____. Editorial. *Man* (N.S.), v. 27, 1992a, pp.693–696.

_____. Culture and the perception of the environment. In: CROLL, Elisabeth; PARKIN, David (Ed.). *Bush Base: Forest Farm. Culture, Environment and Development.* London: Routledge, 1992b, pp.39–56.

_____. Technology, language, intelligence: a reconsideration of basic concepts. In: GIBSON, Kathleen; INGOLD, Tim (Ed.). *Tools, Language and Cognition in Human Evolution.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp.449–472.

JACKSON, Michael. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry.* Bloomington: Indiana University Press, 1989.

KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1962.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art.* London: Routledge & Kegan Paul, 1953.

LEWONTIN, Richard. *Organism and environment.* In: PLOTKIN, Henry (Ed.). *Learning, Development and Culture.* Chichester: Wiley, 1982, pp.151–70.

LOVELOCK, James. *Gaia: A New Look at Life on Earth.* Oxford: Oxford University Press, 1979.

MARX, Karl. *Capital*, v. 1. London: Dent, 1930.

MEAD, George Herbert. The process of mind in nature. In: STRAUSS, Anselm (Ed.). *George Herbert Mead on Social Psychology.* Chicago: University of Chicago Press, 1977, pp.85–111.

MEINIG, Donald. W. The beholding eye: ten versions of the same scene. In: _____ (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes.* Oxford: Oxford University Press, 1979a, pp.33–48.

_____. Introduction. In: MEINIG, Donald. W. (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes.* Oxford: Oxford University Press, 1979b, pp.1–7.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception.* London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

MORPHY, Howard. *From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu.* Man (N.S.), v. 24, 1989, pp.21–40.

OYAMA, Susan. *The Ontogeny of Information: Developmental Systems and Evolution.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

156 **PITTENDRIGH, Colin Stephenson.** Adaptation, natural selection and behavior. In: ROE, Anne; SIMPSON, G. (Ed.). *Behavior and Evolution.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1958, pp.390–416.

REED, Edward. Affordances of the animate environment: social science from the ecological point of view. In: INGOLD, Tim (Ed.). *What is an Animal?*

London: Unwin Hyman, 1988, pp.110–126.

REYNOLDS, Peter. The complementation theory of language and tool use. In: GIBSON, Kathleen; INGOLD, Tim (Ed.). *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp.407–428.

RICHARDS, Paul. Against the motion (2). In: INGOLD, Tim (Ed.). *Human Worlds are Culturally Constructed*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1991.

SAHLINS, Marshall. *Stone Age Economics*. London: Tavistock, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library, 1959.

SOROKIN, Pitirim; MERTON, Robert. Social time: a methodological and functional analysis. *American Journal of Sociology*, v. 42. n. 5, 1937, pp.615–629.

THOMPSON, Edward Palmer. Time, work-discipline and industrial capitalism. *Past and Present*, n. 38, 1967, pp.56–97.

TUAN, Yi-Fu. Thought and landscape: the eye and the mind's eye. In: MEINIG, Donald. W. (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Oxford: Oxford University Press, 1979, pp.89–102.

WIKAN, Unni. *Beyond words: the power of resonance*. *American Ethnologist*, v. 19, n.3, 1992, pp.460–82.

YOUNG, Michael. *The Metronomic Society: Natural Rhythms and Human Timetables*. London: Thames & Hudson, 1988.

5

Pelo caminho

Claudia Ribeiro – UFRGS

Figura 1: Litogravura aquarelada da autora, série *O Divino Espírito da paisagem do lugar — impressões em Vila Seca e Criúva*, 150 x 100 mm, impressão Rogério Lopes da Rosa, 2016.



Essas linhas são traçadas por um viés sentimental que me assombra desde muito, para o qual encontro tradução nas palavras de Davi Kopenawa, confiadas a Bruce Albert: “Quando se é jovem, ainda não se sabe nada. O pensamento é cheio de olvido. É só muito mais tarde, uma vez adulto, que se pode tomar dentro de si as palavras dos antigos”. Nessa ação de partilha junto ao antropólogo francês, encontro sua reflexão sobre processos de conhecimento. Não só em seu mundo, mas em outros mundos que reconhece no planeta. O xamã yanomami sabe da (quase que) obrigatória dependência do uso da palavra escrita para os processos de conhecimento do mundo ocidental, que ele define com uma precisa elaboração expressiva — é um desenho de imagens. As crianças brancas, ele diz, “têm que aprender a desenhar suas palavras torcendo os dedos desajeitados por muito tempo e com os olhos cravados em peles de imagens”, para que mais tarde possam reproduzir as falas de seus grandes a partir do desenho dos discursos de seus maiores, em recuperação feita “cravando o olhar em peles de papel”. Kopenawa na produção desse seu relato a Albert, dentre vários enunciados importantes, traz esse, de que a sabedoria do seu mundo — o dos habitantes da floresta — não é transmitida desse modo. Ela depende dos específicos modos yanomami de aprender. Na sua condição de xamã, testemunha sobre o particular estudo que o levou a perceber a beleza e a resplandecência dos *xapiri*, processo em que os adultos iniciados escutam as palavras desses maiores. Uma vez que os *xapiri*, as imagens dos espíritos que aparecem nesses seus processos de aprendizado “de pensamento”, são as imagens de seus grandes homens, que “falam de lugares onde seus pais e avós viveram no passado”. Aparições que não mais se perdem e que viram, em intrincado e complexo modo de proceder, pela “fala direta” dos yanomami, “o nosso histórico”. Ele distingue esse tal processo do modo de conhecer daquele dos brancos, que “Guardam suas

velhas palavras desenhando-as e dão a elas o nome de história. Depois, ficam olhando para elas e acabam conseguindo fixá-las no pensamento” (KOPENAWA; ALBERT, 2016, pp.376; 377; 458; 466).

Dessa reflexão filosófica, que, nessa condição¹, demarca conceitualmente a possibilidade da existência de vários tipos de aprendizados e de constituição histórica, estabeleço uma possível ligação desse fragmento de texto com outro, de caráter imagético. Manifesto-me aqui sobre outra escrita, aquela que integra o episódio *Bem-vindo Divino*, do filme *Desejos em Paisagens Serras*. Textualidades diversas, produzidas em extensa pesquisa, em esforço compartilhado tornado possível ‘com os habitantes’² de distritos de características predominantemente rurais dos municípios de Caxias do Sul, São Francisco de Paula e suas proximidades, no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, por sua vez inseridos na região mais abrangente dos Campos de Cima da Serra³. Revejo e compreendo a emoção daquela época — enquanto agitação de sentidos, em seu sentido etimológico — como motivadora desse posterior percurso adotado na direção da forma fílmica etnográfica, em muita proximidade à minha via de afetação pessoal em relação ao mundo estudado. Qual seja, um caminho de compreensão afetiva, como traz Novaes (2008, p.468) a partir de MacDougall (1998, p.81): “aquele que vem do reconhecimento de

1 Como entendido por Deleuze e Guattari (2010, p. 10), se todo o tríduo ciência, arte e filosofia é criativo, somente nessa última, em seu sentido estrito, reside a criação conceitual.

2 Os destaques dos autores são assinalados em cada ocorrência. Os meus destaques apenas por aspas simples.

3 Essa contribuição é resultado de mestrado e doutorado suportados com bolsas de pesquisa da CAPES e CNPq (RIBEIRO, 2014; 2018). O filme está disponível no link <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/186133/001082618-4.mp4?sequence=6&isAllowed=y>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

algo familiar e que é do domínio da experiência”, em um acrescentar que essa autora vê somar-se ao “conhecimento descritivo (domínio dos fatos), ao conhecimento estrutural (domínio das relações) e ao conhecimento explicativo (domínio da teoria)”.

Com a explicação dessa possibilidade de interligações textuais, sequencialmente enfoco as principais noções teóricas mobilizadas ao longo da etnografia visual que foi realizada em um lugar no qual reconheci o ‘sentimento da paisagem’, nos termos empíricos colocados por Augustin Berque. Adicionalmente a isso, no sentido de Hess e Ostrom (2007) e Leite (2012)⁴, posso dizer que essa paisagem específica é um bem comum: pois é um recurso (cultural e mutável), compartilhado por pessoas e sujeito a dilemas sociais.

A TRAJEÇÃO DA PAISAGEM E SUA HISTORICIDADE

O geógrafo francês Augustin Berque diferencia: o meio não é o ambiente, em consideração não usual nesse terreno epistemológico. É no meio que a história acontece e onde atuam as subjetividades humanas e suas simbiologias. Detalha o autor que “a ecologia não é o simbólico e o ambiente não é a paisagem, ainda que a paisagem suponha o ambiente e que os

⁴ O desenrolar até tal conclusão pode ser consultado em Ribeiro, Dal Forno e Miguel (2015) e Ribeiro, Anjos e Radomsky (2015). Além disso, julgo necessário indicar o apontado por Leite (2006, p.14): da importância do reconhecimento, aninhado na problemática espacial, de que a delimitação conceitual e operativa de território está obrigatoriamente vinculada à prospecção da paisagem de um lugar. Do que entendo de Magnaghi (2000, p.7), o território é como uma obra da arte, resultante do encontro entre o ser humano e a sua natureza — cuja personalidade, caráter ou identidade é a paisagem do lugar. A perspectiva de estudo da paisagem respectivamente utilizada pode ser acessada em Ribeiro (2018, pp.40–44).

símbolos de que é portadora existam não menos nos ecossistemas do que no nosso imaginário”. Recuperando a noção geográfica de ecúmena em termos relacionais — do biunívoco referenciamento da humanidade ao planeta, ou do relacionamento da humanidade com a extensão terrestre, o autor estabelece o que chama de “*problemática do mundo ambiente*”, que surge como própria expressão da habitabilidade da Terra (BERQUE, 2011, pp.188; 192,193, grifo do autor).

Minhas afinidades teóricas com a obra de Berque encontram-se principalmente na sua percepção da relação humana com o espaço. Nisso compreendida uma noção pela qual tenho especial interesse — a paisagem, disposta nesse corpus teórico autoral em relação a um “sistema de ideias e valores” como dito por Bonniol (1995, p.51). Ou em entendimento conforme Cauquelin (2013, p.X, grifo da autora) explicando o que o autor dá a ver em seu trabalho sobre o Japão, “oferecendo um agenciamento, uma ordenação, e finalmente uma ‘ordem’ para a percepção do mundo”. Em sua robusta reflexão epistêmica e ontológica a respeito da noção de paisagem, encontro o esforço pela sua apreensão empírica, bem como de seus aspectos objetivos e subjetivos. Por fim, interessa-me sobremaneira sua especial preocupação com a análise da questão temporal nesse processo perceptivo.

Abordo assim em grandes traços os estudos de mediância fundados por esse autor. De início, tal termo sendo explicado quase como uma propriedade — “a dimensão ou caráter atributivo dos meios”, posteriormente explicado como sendo “[...] o acoplamento dinâmico formado pelo indivíduo e seu meio, e é este par que é a realidade do humano em sua plenitude existencial” (BERQUE, 2014a, pp.32 e 33, grifo do autor). Nesses estudos, Berque propõe investigar esse sentido, descrito por ele como sendo simultaneamente objetivo e subjetivo, que traduz a relação de uma sociedade com a extensão terrestre, produzindo o ambiente em

sua realidade local. Essa própria relação — que é um meio — dá-se pela articulação de três níveis: o do em-si das coisas (o mundo objetivo ou a extensão do mundo físico) e da natureza; o das relações ecológicas entre a espécie humana e seu ambiente; e o da paisagem. É nesse último nível que a cultura naturaliza a subjetividade coletiva, por intermédio das relações de ordem simbólica. Tal problemática é situada na conjuntura cindida da modernidade, trazendo uma “desmesura” entre as instâncias ditas objetivas e subjetivas, uma “crise de sentido característica de nossa civilização”, em constatação de triplo afastamento: “perante as coisas (pelo dualismo), perante outrem (pelo individualismo) e perante o seu próprio corpo, doravante tratado pela ciência e pela medicina nos mesmos termos do que o mundo objetivo” (BERQUE, 2011, pp.190;193). No tocante a isso, as prospecções teóricas desse autor localizam esse ‘sentimento’ — particular e não universal — primeiramente aparecendo na China, século IV d.C., mais de mil anos antes de sua consolidação na Europa renascentista. Suas incursões empíricas encontram um “fato antropológico total”: a saber, a maneira pela qual os “miseráveis pioneiros do pós-guerra” no extremo norte do Japão moldam o ambiente para realizarem arrozais em um clima extremamente frio (BERQUE, 2014a, pp.25–28). A partir dessa constatação, o autor salienta a necessidade e urgência de se saber, para cada meio, a análise da trajetção que produziu a sua realidade ambiente, pela combinação do universal e do singular. Trajeção é o neologismo proposto por Berque para designar o movimento de contínua interação entre os mundos objetivos e subjetivos, que compõe a realidade dos nossos meios, cujo conjunto constitui a ecúmena — a parte habitada da Terra. Nesse sentido — o do trajeto para reencontrar essa medida do mundo ambiente —, ele enfatiza “o valor epistêmico e prático sem precedentes” que encontra no aprendizado dessa realidade trajetiva por intermédio do reconhecimento da paisagem. Gerir melhor

a ecúmena, ainda de acordo com o autor, “passa necessariamente por uma melhor gestão das paisagens”. Nesse ponto reside, segundo ele, “a medida comum do Homem com a Terra, e do Homem consigo mesmo” (BERQUE, 2011, pp.188;192–194;198).

Berque realiza um profundo mergulho metafísico para entender os vários “pontos de vista de enunciação de nossas ideias sobre o mundo”, no entanto, em correlação com o que ele diz que contemporaneamente chamamos de “consciência individual”. Principalmente cotejando pensamentos e obras de Platão, Heidegger, Santo Agostinho e Nishida Kitarô (dizendo, *en passant*, sobre as possíveis ressonâncias entre a obra desse filósofo japonês e a de Deleuze), o autor se insere no imbróglio filosófico contemporâneo, pelo que chama de “paradigma ocidental moderno clássico” ou de “Topos Ontológico Moderno”. Berque, nesse cenário, diz que, a partir da intensa utilização do mundo físico (ou objetivo) possibilitada pela revolução científica do século XVII, o mundo passa a ser entendido como “abstraido do sujeito”, sendo constituído por “objetos quantificáveis e manipuláveis, dispostos num espaço absoluto (homogêneo, isotrópico e infinito), onde os lugares são neutros”. Entendimento não mais, como antes, fenomênico — onde estaria expresso “o real em-si, irredutível à ilusão dos sentidos [...] em que as coisas e os lugares são sempre qualificados pela sua relação com o sujeito”. Dizendo que não tem vergonha de pensar com o corpo, ele propõe sairmos da desesperança da razão progressiva, teleológica, do projeto e do progresso, para passarmos a praticar a razão trajetiva, a razão da escala primeira, a “do nosso corpo ao longo da vida sendo um e outro”, aquela que “dá a medida das coisas”. Essa trajetão é a que predica (transforma), pela técnica, “nosso corpo em mundo sobre a terra”, e, de outra parte, pelo símbolo, “introverte o mundo em nossa carne” (BERQUE, 2009, pp.46;59;226;401;402; 2011, p.189; 2014b, p.35).

Intencionando a melhor compreensão dessa análise trajetiva, encontro complementação na produção teórica de Tim Ingold, quando o antropólogo ‘aniquila o espaço’. Na verdade, nisso fazendo um questionamento sobre o significado altamente abstrato dessa palavra, um vocábulo por ele explicado como desconectado da vida e da experiência em suas realidades (INGOLD, 2009). Por tal razão, não é de nenhum modo adequado a associações explicativas às várias formas de habitação, cuja detalhada consideração funda a sua ‘perspectiva do habitar (*dwelling perspective*)’. Pela qual, entre outras coisas, o autor inglês visualiza um ‘conjunto de afazeres (*taskscape*)’ acontecendo na paisagem como prerrogativa para a vida humana, em diferenciação ao ambiente. Conforme o sustentado em Ingold (1993), tal perspectiva necessariamente associa as vidas das pessoas ao longo do tempo à modificação do espaço. Nesse seu clássico ensaio sobre a paisagem, são tecidas várias considerações dessa interligação em torno de um quadro de Pieter Bruegel, o Velho, “*The Harvesters*”. Ou seja, Ingold escolhe como mote para falar de paisagem e temporalidade uma imagem oriunda de época e lugar em que surge a dita pintura de paisagem. Nos Países Baixos e em paralelo à descoberta de outros planetas e de outros mundos no nosso próprio planeta (e consequentes e inesperados novos seres vivos de todas as sortes), a imagem pictural europeia se transforma. As cenas religiosas da Idade Média (dispostas em planos paradisíacos ou infernais, ou em vistas internas confinadas) se abrem para os grandes planos dispostos com a perspectiva recém-aprendida, em cenas que tentam trazer o real tal qual visto para dentro do quadro (HAGEN; HAGEN, 2015; OLWIG, 2015).

167

Sobre essa sua escolha, cogito do fato de que, nesse panorama contextual, a menção da obra desse pintor possa aportar dois subsídios, no meu entender, muito interessantes para pesquisas que façam uso das imagens, campo que sem dúvida abarca os estudos em torno da

paisagem. Bruegel faz uma espécie de etnografia pictural, uma vez que representa (metaforicamente, muitas vezes) as particularidades de costumes aldeões e camponeses. Ao mesmo tempo mostra, em plano mais distante a esse local bem escrutinado, a presença de outros mundos. Uma vez que depreendo que paisagem para Ingold não é natureza, não é terra e muito menos espaço, mas é uma história: passa a ser “registro — e testemunho — das vidas e trabalho de gerações passadas que ali habitaram e, nisso fazendo, deixando lá algo delas próprias”. Contrapondo-se ao que diz ser uma “[...] estéril oposição entre o entendimento naturalista da paisagem como um neutro, externo cenário às atividades humanas e a visão culturalista, em que cada paisagem é um particular ordenamento simbólico ou cognitivo do espaço [...]”, o autor recusa explicitamente o relacionamento binário ou dicotômico entre o ser humano e a natureza, ou entre uma “realidade física e uma construção simbólica ou cultural”. Ou seja, nem “a paisagem é idêntica à natureza, nem está ao lado da humanidade contra a natureza”. Alternativamente, é o “domínio familiar de nosso habitar”. É real: mas não está disposta contra ou a nosso favor. É através do exercício de viver — que Ingold ressalta que acontece não somente para os humanos, mas para todos os seus compreendidos componentes — que “a paisagem se torna uma parte de nós, tanto como somos parte dela”. Como ele melhor explica as diferenças de ordem da natureza e da paisagem: “em um mundo construído como natureza, cada objeto é uma entidade autocontida, interagindo com outros por intermédio de algum contato externo. Ainda assim, em uma paisagem cada componente abrange em sua essência a totalidade de suas relações com todos os outros” (INGOLD, 1993, p.154).

Esse é um contexto que compreendo mais como de defesa de sua própria perspectiva teórica, pela habitação do mundo, do que inserido em um debate geográfico, aquele das disputas de definição de melhores

‘recortes espaciais’. Ingold (2012) intervém nessa discussão em maneira muito similar à de Berque, porém com outro foco. Retomando inspiração de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*, e sua anterior ligação com os escritos sobre o processo criativo pelo disposto nos cadernos de Paul Klee, Ingold objetiva alcançar “uma ontologia que dê primazia aos processos de formação, ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”. Referindo-se ao mundo por nós habitado, o autor declara nesse âmbito ser mais importante seguirmos “os caminhos ou trajetórias”, como movimentos criativos, constituindo “um emaranhado de coisas”, malhas em “sentido preciso e literal”: entrelaçamento de “linhas *ao longo das quais* [grifo do autor] as coisas são continuamente formadas”. Mais explicitamente falando, Ingold não reconhece objetos, muito menos objetos com agência (pois essa propriedade não alteraria o caráter de objeto), e sim coisas no sentido dado por Heidegger — “certo agregado de fios vitais”, um “acontecer”, cruzamento de vários aconteceres. Para ele, habitar o mundo “é se juntar ao processo de formação”, em que “coisas são trazidas à vida por intermédio de sua imersão nestas circulações — de materiais”. Negando, portanto, essa sua postura intelectual, o fato consumado do objeto, o qual, em sua imiscibilidade entre substância e meio, mostraria apenas suas superfícies externas e desprovidas de animação (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.377; HEIDEGGER, 1971; INGOLD, 2012, pp.26;27;29;31 e 32; KLEE, 1961; 1973).

O pensamento de Ingold é principalmente relacional, recusando elaborações explicativas evolutivas (ou populacionais) e em muita pro-

o vínculo com outros seres vivos, notadamente, com os animais que são por eles caçados. Como Ingold mesmo resume sua intenção, ele quer “encontrar uma maneira de falar sobre a vida humana que elimine a necessidade de fatiá-la em diferentes camadas”. Invocando o entendimento advindo de James Gibson — de que a percepção não é uma realização da mente em um corpo, mas do organismo com um todo em seu ambiente —, e de Gregory Bateson — de que a mente não se limita pela epiderme —, ao invés então de considerar um ser humano constituído por um lado biofísico e outro sociocultural, mantido no lugar por um “filme de cimento psicológico” explica a genealogia de *insight* que tem num sábado de 1988, quando passa a conceber organismo e pessoa como sendo a mesma coisa. Se entendo bem seu pensamento, Ingold declara que uma pessoa é um organismo, sem dúvida, contudo, afirmando que nem sempre um organismo é uma pessoa — para que isso aconteça, esse ‘orgânico’ deve ser capaz de conhecer e refletir sobre a natureza de sua existência (INGOLD, 2000, pp.3:95).

Acrescento nesse breve comparativo entre os dois autores — no que tange aos conceitos pertinentes à pesquisa que embasa esta contribuição — o reparar crítico que Philippe Descola dedica aos rumos fenomenológicos percorridos por Berque e Ingold. Trilha que o autor visualiza tendo uma raiz comum na ontologia de “ser-no-mundo”, originada na ideia de *Umwelt*, vinda originalmente de Husserl (com desdobramentos posteriores feitos por Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty), bem como no interesse pelos trabalhos de Jakob von Uexküll. Pioneiros, esses últimos, segundo Descola, “sobre a construção subjetiva do ambiente pelos animais e humanos”, secundados em época mais recente pela noção de *affordance* dada por James Gibson — “da percepção animal como dispositivo de ligação entre certas propriedades salientes do objeto apreendido e certas orientações comportamentais do sujeito que

percebe”. Investigar fenomenológico comum esse, ainda na explicação de Descola, como uma busca pela descrição dos “entrelaçamentos da experiência do mundo social e físico, liberando-se tanto quanto possível dos filtros objetivistas, fazendo obstáculo à sua apreensão imediata como um entorno familiar”. Dessa forma, nessa particular busca de entendimento das relações identitárias e recíprocas entre humanos e não humanos, há uma recusa na utilização de “categorias culturais por demais particularizadas ou historicizadas”, tais como “sociedade, valor, coisa em-si ou representação”, bem como a procura de “princípios transcendentais, de natureza sociológica, cognitiva ou ontológica”. O autor defende como de interesse o que essa aproximação traz de fidelidade ou verossimilhança, se comparada a outras que enfatizem a investigação de aspectos estruturais ou causais. Ele aponta, porém, a ressalva de que essa transparência “na escala etnográfica” se torna, em sua opinião, “fator de opacidade” na inteligibilidade da complexidade global, trazida por variados “pontos de vista” obtidos em outros trabalhos históricos e etnográficos. De acordo ainda com Descola, Ingold fornece um panorama de uma geral subjetivação dos seres e das coisas em sua pragmática interação, no interior do qual se aninham Berque e sua atenta fala às formas temporais, sobre uma “ontologia relacional e uma ética do habitar pela interação prática, da qual Ingold dá uma visão panorâmica”. Se reconhece os dois autores, antes de tudo, situados em via explicitamente escolhida como possibilidade de superação ao dualismo moderno, Descola aventa que Ingold poderia negligenciar os dispositivos de tradução presentes em cada humano (em uma simplificação das verdades ontológicas múltiplas). Enquanto Berque se distingue de Ingold por “um a priori socio-cêntrico sem ambiguidade”, tratando o geógrafo da constituição de meios humanos — sobretudo pela projeção dos valores humanos no

ambiente —, exatamente esse processo é o que Ingold tenta evitar, contornando a pressuposição distintiva entre “uma natureza muda e uma cultura ventríloqua que a abordagem fenomenológica propõe-se a abolir” (DESCOLA, 2011, pp.63;64;67 e 68).

Berque discorre sobre a importância da história nas atitudes humanas com relação ao ambiente, na constituição de seu meio — no exercício da mediância, portanto. Desenvolvimento de raciocínio feito de seu ponto de vista bastante geográfico, como não poderia deixar de ser, em alternativa à discussão entre o determinismo do meio físico sobre o comportamento humano ou o seu reverso possibilista⁵, apresenta o que nomeia como “contingência exponencial”. Isso como uma terceira escola, fundada na fenomenologia hermenêutica, que procura explicar como as coisas aparecem em tais pessoas e culturas, partindo do sentido que é a elas conferido. Em outras palavras, a subjetividade é aproximada a uma contingência, que condiciona as escolhas que vão sendo feitas. A combinação histórica desse modo de agir configura uma “acumulação de livre arbítrio”, que é o que justifica então a denominação por ele criada. Não deixa o autor, entretanto, de ressaltar que não deve haver o esquecimento que a história natural existe antes da humana e que, nessa maior totalidade, cada espécie viva tem o seu próprio mundo. Nesse quadro,

5 Esclarecendo minimamente um tema que se sabe atravessado por intensos debates e revisões de posições, faz-se uso aqui do resumo de Berque (2014a, p.16) a esse respeito. Segundo ele, o determinismo tem como ideia mestra a de que “as condições naturais determinam as civilizações”, fortemente enraizada nas escolas geográficas alemã (Friedrich Ratzel) e anglo-saxônica. Já o possibilismo, qualificado por Lucien Febvre a partir das características da escola francesa de geografia, fundada por Paul Vidal de la Blache, é corrente teórica que defende que “a natureza não determina a cultura, mas oferece-a somente possibilidades que serão ou não exploradas, de uma maneira ou outra, de acordo às contingências históricas”.

além do mais, enfatiza os dois principais aspectos que identifica no ser humano — o animal e o eco-tecno-simbólico (BERQUE, 2010; 2014a).

Para Tim Ingold, é claro que a paisagem parece estar incluída no ambiente, em nuances historicizadas igualmente (neste ponto, é importante notar que a palavra *environment* em inglês pode ter praticamente o mesmo sentido de *milieu*, utilizada em francês). Ainda mais quando se entende a seguinte assertiva de Ingold em toda a sua extensão: o ambiente é constituído pelas pessoas, mas “de dentro”. Adicionalmente, tais instâncias de criação do mundo — o mundo do sonho — são vistas como trans-histórico, e não pré-histórico. A paisagem é, logo, um movimento no tempo. E a compreensão da qualidade desse tempo — a temporalidade⁶ — passa a ser essencial para o entendimento da constituição de paisagens nas quais “as pessoas vivem” (INGOLD, 2000, pp.57;189; grifo do autor).

6 Nesse entendimento, de muito auxílio é a filosofia da paisagem de Rosario Assunto, quando coteja a percepção do espaço às noções de temporalidade e temporaneidade, enquanto imagens espaciais do tempo. A primeira, infinita, inclusiva e qualitativa, é a existência do tempo, que “prolonga o passado no presente, e no presente antecipa o futuro no qual o presente feito passado se conservará”, e é por ele associada ao espaço da cidade, como espaço de construção histórica. Já a fugidia, exclusiva e quantitativa temporaneidade é aproximada ao espaço industrializado, como espaço da produção e do consumo: o tempo se mostra como “uma perpétua remoção”. Onde o ininterrupto desaparecimento do presente pela aparição do futuro, da “ausência do não-ser-ainda, um novo presente, também ele efêmero”, que sucumbirá, acometido por perseguição de posterior não ainda. Estado também fadado a desaparecer, em ausência mais terrível de sua origem momentânea: “a ausência do não-ser-mais”. A temporaneidade “é a finitude do tempo”, espelhada pelo autor na cidade tecnológica-industrial, ou na “agricultura industrializada, de uma igualmente industrializada criação de gado feito em série, de cuja vida restou apenas um resquício semovente”, ao passo que a temporalidade “é a temporalização do infinito”, em associação “à possibilidade de paisagem” (ASSUNTO, 2011, pp.349–353;355; grifos do autor).

Do cotejamento da contribuição dos dois autores, principalmente retenho o que acabo explicando como a ‘importância da historicidade da trajetção de paisagem’, contudo associada às decisões que são tomadas no meio em análise. Ou seja, não perdendo de vista o contexto histórico associado a esse desenrolar no tempo e no espaço, entendo com profundidade a habitação local.

A descrição densa por fim obtida está em relação estreita com o método que escolho — o de acessar a memória coletiva com o intuito de realizar uma narrativa etnográfica compartilhada. Uma etnografia visual da paisagem de um definido lugar, por mim conhecido por intermédio de suas práticas agrícolas desde 2011. Princípio minha inclusão junto aos deslocamentos dos festeiros dos distritos de Vila Seca e Criúva em 2013, em meio ao intenso movimento de pessoas e animais naqueles muitos dias da louvação do Divino Espírito Santo em Caxias do Sul. Ato de observação participante mais adiante continuado com a constituição de uma ‘construção imagética mista’ — o filme e o texto escrito, ilustrado com litogravuras feitas por mim a partir das fotos realizadas. Nessa vez em jornada mais extensa, em ir e vir que seguiu linhas diversas em outros municípios dos Campos de Cima da Serra: principalmente em São Francisco de Paula e Bom Jesus. Nessa última fase andei pelas linhas do leite e entendi como essa paisagem vira um ‘Queijo do Divino’, em caminhos entre vários lugares. Linhas traçadas por pessoas, em relação com seus animais, quase sempre de afeto, e com coisas importantes nas tarefas que escolhem para as suas vidas, construindo permanentemente o seu meio, em sua poética cotidiana. Poética como uma compreensão intuitiva que pode melhorar a prática científica corrente, como afirma Ingold (2000, pp.25 e 26;110): um sentido do entendimento da capacidade de fazer enquanto habitante conectado a um lugar (um mundo). Compreensão muito próxima, por sua vez, à da trajetção dessa

habitação ecumenal como “poïêsis (criação, fabricação, concepção)”, conforme postulada por Berque (2014b, p.204).

UMA CIÊNCIA DIVERSA

Naqueles primeiros dias do meu trabalho de campo, em que me incorporava à equipe de festeiros em Vila Seca, em definitivo tomei como meu o desafio de construir uma ‘imagem palpável e acessível’ do que aprenderia, vivendo de algum modo o dilema da existência de distintos processos de conhecimento, como evidenciado ao início deste capítulo pelo pensamento do brasileiro Davi Kopenawa. Ainda sem saber integralmente o tamanho desse empreendimento e apenas acolhendo a imensidão de significados que eu sentia — pois experimentava, emocionava-me —, esse impulso era acompanhado de uma motivação relevante: adicionalmente a me questionarem a respeito dos meus porquês e intenções, desde o tenro início de nosso contato, as pessoas pediam que eu tirasse fotos ‘para tê-las de volta’. De pronto compreendi que, ao menos com os registros fotográficos, o resultado dessa ação poderia continuar a ser entendido no lugar — o que eu temia que o registro acadêmico usual não pudesse fazer.

Por essa razão, no preliminarmente mencionado episódio fílmico, figura uma sequência de imagens fotográficas, na companhia da música que pede licença para a louvação do Divino Espírito Santo adentrar nas casas das pessoas. Esse específico conjunto de registros imagéticos e essa canção figuram como protagonistas emblemáticos desse fundamental encontro. Uma vez que ela, a música, é outro elemento onipresente nos rituais festivos e religiosos vividos, aportando outros sentidos dificilmente possíveis de serem compreendidos por intermédio apenas da palavra escrita.

Ademais, esse primeiro episódio (do total de oito do filme *Desejos em Paisagens Serranas*) versa sobre outro elemento crucial que reconheço nessa relação que então se estabelecia: o momento de delicada “permissão” que tantas pessoas me concederam. Aquele do instante em que eu, última pessoa da fila dos festeiros, de início em completa e recíproca estranheza ao lugar, adentrava na intimidade das casas, era apresentada e explicava a minha intenção: a pretensão de conhecer as tarefas rotineiras das famílias de agricultores ali habitantes. Desse ponto em diante, em modos variados, as pessoas passaram a confiar no uso que eu fazia com o que captaria em nosso convívio — íntimos momentos de partilha espiritual, de suma importância para essas comunidades. Portanto, destaco o fato de que essa arquitetura narrativa não é de modo algum fortuita. A moradia da família de Elci Castilhos, nesse exemplo selecionado retratada, foi construída em 1876 pelos seus antecedentes açorianos que vieram de Santo Antônio da Patrulha. Ao que me foi relatado, é a última desse tipo que ainda está íntegra, das muitas que antes havia na região — as casas de barro. No fundo do vale e ao lado do arroio, a arquitetura da taipa exterior de pedra protege a casa que, quando se abre, mostra seu interno conforto dado pela íntegra generosidade das tábuas de araucária das paredes e piso, que dão menção do tamanho dos pinheiros que lhes deram origem. Nessas paredes de madeira foi que — mais do entendi — ‘vi’, pela primeira vez, a importância visual das memórias do lugar. Os estimados touros e bois de canga do falecido progenitor da família têm a sua fotografia disposta da mesma forma que pessoas queridas de todas as épocas. Foi assim que aprendi pela primeira vez que ‘os bois tinham sempre um nome’, dentre as muitas descobertas que essa convivência dinâmica aportou. Uma das muitas ciências não escritas conhecidas ao longo dos ‘nossos’ caminhos na paisagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUNTO, Rosário. *A paisagem e a estética.* In: SERRÃO, A. V. (Org.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp.339–376.

BERQUE, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains.* Paris: Éditions Belin, 2009.

_____. *L'homme, entre libre arbitre et déterminisme.* In: *Et l'homme dans tout ça ? La place de l'homme dans l'entreprise et les territoires,* 2010, Lille, pp.1–5. Disponível em: <http://www.cci.fr/c/document_library/get_file?uuid=b2e9fdef-bb0e-4d0f-9a5e-2d222c08d604&groupId=95395xxx>. Acesso em: 27 abr. 2020.

_____. *A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. Para uma problemática do mundo ambiente.* In: SERRÃO, A. V. (Org.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp.187–199.

_____. *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire?* Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014a. (Essais & conférences).

_____. *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie.* Paris: Éditions Belin, 2014b.

BONNIOL, Jean-Luc. *Anamorphoses du Bernica. Lieu et paysage à l'île de la Réunion.* In: VOISENAT, Claudie; NOTTEGHEM, Patrice (Org.). *Paysage au Pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages.* Cahier 9. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1995, pp.49–63.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage.* Paris: Presses Universitaires de France. Quadrige, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A thousand plateaus.* London: Continuum, 2004.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DESCOLA, Philippe. *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature.* Versailles: Éditions Quæ, 2011.

HAGEN, Rose Marie; HAGEN, Rainier. *Pieter Bruegel l'Ancien vers 1526/31–1569.*

Paysans, fous et démons. Köln: Taschen, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row, 1971.

HESS, Charlotte; OSTROM, Elinor. Introduction: An Overview of the Knowledge Commons. In: HESS, Charlotte; OSTROM, Elinor (Org.). *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2007, pp.3–26.

INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. *World Archaeology*, London, v. 25, n. 2, pp.152–174, 1993. Disponível em: <<http://web.b.ebscohost-com.ez45.periodicos.capes.gov.br/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=f02201cb-f48a-49e2-a862-0f047dc9069b%40sessionmgr103>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

_____. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2000.

_____. Against Space: Place, Movement, Knowledge. In: KIRBY, Peter Wynn (Org.). *Boundless Worlds. An Anthropological Approach to Movement*. New York. Oxford: Berghahn Books, 2009, pp.30–43.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.18, n. 37, pp.25–44, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002>. Acesso em: 27 abr. 2020.

KLEE, Paul. *Notebooks, volume 1: the thinking eye*. London: Lund Humphries, 1961.

_____. *Notebooks, volume 2: the nature of nature*. London: Lund Humphries, 1973.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. Uso do Território e Investimento Público. *GeoTextos*, Salvador, v. 2, n. 2, pp.13–30, 2006. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3037/2144>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

_____. Contribuição da Arquitetura Paisagística para a Discussão da Paisagem Cultural. *Comunicação Pessoal* (mensagem eletrônica): 2. Colóquio Ibero-americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, Belo Horizonte, 2012.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MAGNAGHI, Alberto. *Le projet local*. Sprimont: Mardaga, 2000. (Architecture+Recherches).

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao Texto Antropológico. *MANA*, Rio de Janeiro, v.14, pp.455–475, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007>. Acesso em: 27 abr. 2020.

OLWIG, Kenneth. R. Epilogue to landscape as mediator. The non-modern commons landscape and modernism's enclosed landscape of property. In: CASTIGLIONE, Benedetta; PARASCANDOLO, Fábio et al. (Org.). *Landscape as Mediator. Landscape as Commons. International perspective on landscape research*. Padova: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2015, pp.197–214.

RIBEIRO, Claudia. *A paisagem e a ruralidade nos distritos de Vila Seca e Criúva: Caxias do Sul, RS, Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Rural) — Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/103971>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

_____. *Desejos Serranos: a emancipação de uma paisagem nos Campos de Cima da Serra, Rio Grande do Sul, Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Rural) — Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/186133>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

RIBEIRO, Claudia; ANJOS, José Carlos Gomes dos; RADOMSKY, Francisco Waterloo. A paisagem em Criúva e Vila Seca, Caxias do Sul, Brasil: uma narrativa etnográfica. *Iluminuras*, Porto Alegre, v.40, n. 26, pp.1–40, 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/61253/36173>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

RIBEIRO, Claudia; DAL FORNO, Marlise Amália Reinher; MIGUEL, Lovois de Andrade. A paisagem na ruralidade brasileira: considerações teórico-metodológicas para uma pesquisa multidisciplinar aplicada. *Confins* [Online], São Paulo, v.23, pp.1–18, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/10200>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

6

Os Sussurros de Riobaldo: olhares, realidades, paisagens

Frederico de Paula Tofani – UFMG

*Minha Senhora Dona: um menino
nasceu – o mundo tornou a começar!...*

João Guimarães Rosa

Riobaldo, herói trágico de Guimarães Rosa, misto de Jasão, Galahad e Fausto, viajou por todas as larguezas e recônditos do sertão e de seu coração, conheceu deuses e demônios, descobriu o amor, venceu o deserto, amargou sua dor maior e se fez sábio. Sabedoria essa que ilumina sua velhice e lhe permite concluir que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p.80). Dessarte, o sertão, enquanto mera coisa imensa esparramada por aí, não existe. O sertão existe mesmo é no olhar; ele se principia e se transforma é no olhar do ser humano. “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p.325).

Por meio dessas máximas, com elementos tão caros ao existencialismo, o idoso sertanejo, postado então como um Sartre das barrancas do Urucuia, coloca-nos uma questão ontológica fundamental: será que existe algo, afora o olhar, que seja capaz de instituir o real — e de criar paisagens? Este breve ensaio, cujas origens remontam há mais de uma década (TOFANI, 2005), arrisca-se a discutir tal questão tomando como argumento central o olhar de Riobaldo, suas transformações e suas implicações. Sobretudo, debruçamo-nos aqui sobre as relações de nosso herói com um significante fundamental na determinação de seu destino e na construção de sua narrativa, oferecida a um senhor que pacientemente a escuta: o mítico deserto do Liso do Sussuarão.

Para Riobaldo, enquanto personificação do herói, na acepção épica, transpassar esse deserto, que “não concedia passagem a gente viva” (ROSA, 2001, p.65), não era simples opção. Era sumo ritual no qual ele e seus companheiros teriam de transpor a soleira entre o conhecido e o desconhecido, pisar em terras nunca vistas, decifrar obscuros enigmas, enfrentar grandes perigos e humanizar ermos e confins. E, assim como Galahad, o cavaleiro arturiano que reencontrou o Santo Graal, Riobaldo teria de se despir de si mesmo, atingir a pura transparência e se converter no reflexo do objeto de sua busca. Só dessa maneira, ele surpreenderia seu arqui-inimigo Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes nos gerais da Bahia, selaria sua vingança e encerraria uma sangrenta guerra fratricida. Só assim ele purificaria o sertão, cumpriria a derradeira travessia de sua vida, transformar-se-ia em herói e conquistaria a imortalidade.

As investidas desse Jasão sertanejo e seus argonautas sobre o Sussuarão, bem como suas jornadas através de outras geografias e dramas nos sertões de Minas Gerais, Bahia e Goiás versam sobre muito mais do que determinação e coragem, é claro. Elas versam sobre a própria condição humana e, em particular, sobre como o olhar institui realidades e cria paisagens. *Grande Sertão: Veredas*, por sua extraordinária sensibilidade, elaboração e universalidade pode ser considerado como uma ontologia do ser humano e, por extensão, como uma ontologia da realidade e da paisagem. Esses e outros méritos dessa obra-prima de Guimarães Rosa — reconhecida como uma das mais formidáveis da literatura moderna e vertida para diversos idiomas, não obstante sua complexidade sintática e semântica — emprestam-nos uma base privilegiada sobre a qual podemos ensaiar uma reflexão acerca de como as realidades e as paisagens são, em essência, criações de nossos olhares e, como tal, existem, antes de tudo, “é dentro

da gente”. Portanto, visitar os Sussuarões de Riobaldo — e compreender como seus diferentes olhares, em diferentes momentos, criam diferentes Sussuarões — configura-se, também, como um convite para que reflitamos sobre as realidades instituídas pelos nossos próprios olhares e sobre os triunfos e as tragédias que eles engendram.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Poucos espaços, ou significantes espaciais, suportam uma diversidade de significados tão ampla e possibilitam uma discussão sobre o olhar, a realidade e a paisagem tão rica quanto o deserto. Em termos de significados extremos, identifica-se os que são atribuídos por dois sistemas de significação — ou olhares — absolutamente antagônicos.

O primeiro sistema, reproduzido por culturas que não têm o deserto como um espaço de familiaridade, atribui a ele significados tais como o de espaço de esterilidade e morte, de não realização da vida, de não lugar e de morada ou manifestação de forças sobrenaturais como o Diabo. A paisagem do deserto é concebida, então, como uma infundável extensão de solo estéril, indiferenciado e monótono, submetida a uma vertiginosa imensidão celeste, assolada por uma insolação e luminosidade inclementes e varrida por um ar terrivelmente quente e seco. Lá, a visão e a respiração são um sofrimento, a vida é inconcebível e os horizontes desmaterializam e confundem terra e céu.

O segundo sistema de significação, reproduzido principalmente por povos do deserto como Tuaregues, Bejas, Beduínos, Khoisan e Anangu, atribui a ele significados tais como o de espaço fundamental para a realização da vida, de lugar de identidade e pertencimento e de morada ou manifestação suprema de Deus. A paisagem do deserto é concebida como um mundo estruturado por uma arrebatadora abóboda celeste

que, tal e qual uma redoma, protege o solo, as diversas criaturas que o habitam, o alimento e a água que lá se encontram e as muitas sutilezas que ali jazem. Essa paisagem, denominada “cós mica” por alguns autores, é regida por uma ordem natural absoluta, dada sobretudo pelos astros que, em seu curso na abóboda celeste, dividem e organizam o espaço quantitativa e qualitativamente, e determinam os sentidos de orientação e territorialidade, bem como de identidade e pertencimento. A única surpresa que se pode encontrar em alguns desertos é a tempestade de areia, o *habub* dos árabes. Entretanto, ela não constitui uma forma diferente de ordem, mas apenas a oculta momentaneamente. A propósito, a vivência das intensas propriedades cósmicas dessa ordem natural absoluta pode ser uma das razões de grandes religiões mono-teístas terem se originado nessas paisagens. No Islamismo, porém, o deserto alcançou sua suprema expressão, uma vez que, para os muçulmanos, a concepção de um único Deus é o único dogma e, cinco vezes ao dia, voltam-se em oração a Meca e professam: *La ilaha illallah! — Não há nenhum Deus a não ser Alá!* Proclamando a unidade de Alá, os muçulmanos confirmam a unidade de seu mundo; um mundo que tem o deserto como modelo natural, como base existencial. O Islamismo ratifica, desse modo, que o ser humano deve ser amigo do deserto, deve entendê-lo como base para a vida (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.45).

Entretanto, a maioria dos significados atribuídos ao deserto não é determinada por esses dois olhares antagônicos. Ela é determinada pela dialética que se estabelece entre esses olhares e, conseqüentemente, tanto possui elementos de ambos quanto reproduz a tensão entre eles. Assim sendo, a maioria dos significados comunga o entendimento de que o deserto é onde Deus e o Diabo travam uma luta perpétua — e que é em sua extensão que se deve buscar a verdade, a realidade. Isso é patente, por exemplo, na Bíblia, quando Jesus Cristo, ungi-do

pelo Batismo, é conduzido ao deserto pelo Espírito Santo para enfrentar o Demônio, que o tentará de todas as maneiras. O deserto é, então, espaço de penitência e purificação, de solidão e revelação, de privação e graça, de renúncia e transcendência, para onde se retiram aqueles que buscam a Deus ou a si mesmos e onde se recolhem os eremitas (do grego *éremos*, “deserto”) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p.331).

Em *Grande Sertão: Veredas*, o Liso do Sussuarão também é objeto de significados antagônicos e tensão dialética, atribuídos e experimentados por Riobaldo em suas investidas sobre esse deserto, e revelados e esmiuçados na narrativa que ele produz quando idoso. Essas investidas demonstram magnificamente como diferentes olhares podem instituir diferentes realidades, criar diferentes paisagens e selar diferentes destinos, ao passo que sua narrativa evidencia o quão potente pode ser uma história que toma como fio condutor as transformações, permanências, acertos e desacertos do olhar de quem a protagoniza.

Transpassar o Sussuarão até alcançar os gerais da Bahia, e lá surpreender o atroz Chefe Hermógenes, responsável pela guerra jagunça que assolava os sertões e pelo assassinato à traição de Chefe Joca Ramiro — pai de Diadorim, amor impossível de Riobaldo —, não era tarefa para simples mortais. Era trabalho para criaturas sobrenaturais, fossem deuses ou demônios, e homens extraordinários sob sua proteção. Riobaldo, porém, não nasceu sendo mais do que um menino sertanejo pobre e sem um pai. Perdeu cedo sua mãe, foi criado por um padrinho, pôde estudar “gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio” (ROSA, 2001, p.30) e se tornou professor. Preferiu, no entanto, a vida de jagunço, onde ganhou a alcunha de “*Tatarana*, [a] lagarta-de-fogo” (ROSA, 2001, p.178) pelo gatilho e pontaria. E, só depois de muito, fez-se o Chefe Urutu-Branco que rivalizaria Hermógenes, mesmo sem saber se sob as graças de Nossa Senhora da Abadia ou do Cramulhão.

Em sua primeira investida sobre o Sussuarão, Riobaldo, ainda jagunço do bando de Chefe Medeiro Vaz, concebe esse deserto como, nas suas próprias palavras, “um escampo dos infernos. [...] Nada, nada vezes, e o demo: [...] é o mais longe — pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. [...] Não tem excrementos. Não tem pássaros” (ROSA, 2001, p.50). Esse Sussuarão de Riobaldo evidencia, obviamente, um olhar que o toma como um espaço de esterilidade e morte, de não realização da vida, de não lugar e de morada e manifestação do Diabo. Como tal, cruzá-lo só poderia ser tentado trazendo de seu exterior tudo que supostamente lhe faltava. Assim ordena Medeiro Vaz a seus comandados, que providenciam enorme “quantidade de comidas e mantimentos [...] em tantos burros cargueiros: e que era despropósito, por amor daquela fartura — as carnes e farinhas, e rapadura, nem faltava sal, nem café” (ROSA, 2001, p.59). Ademais, esse Sussuarão, uma vez concebido como um vazio, um nada, também não poderia se constituir em um campo de experimentação e aprendizado. E então, Riobaldo, à medida que avança e pena, abaixa seus olhos “para não reter os horizontes, que trancados não alternavam, circunstavam” (ROSA, 2001, p.425) e se entrega à melancolia, arrependimento e solidão.

O sol não deixava olhar rumo nenhum. Via a luz, castigo. [...] Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta — feito cabeleira sem cabeça. As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente. [...] Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade —

feito pessoa! [...] Se ia, o pesadêlo. Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum pôço não se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. [...] Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. De mim, entreguei alma no corpo, debruçado para a sela, numa quebreira. Até minhas testas formaram de chumbo. Valentia vale em todas horas? [...] “Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília” — eu jurei, do propôsto de meus todos sofrimentos. Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim! (ROSA, 2001, pp.64–68).

Esse Sussuarão, ao invés de possibilitar a esses sertanejos liquidarem com Hermógenes, quase liquida é com eles mesmos. Água e alimentos se esgotaram, homens e animais sucumbiram e pereceram, o desamparo e a desesperança se instalaram e, como “nada campou viável” (ROSA, 2001, p.69), desistiram dessa investida e retornaram derrotados.

Seriam necessários a Riobaldo bastante tempo, diferentes experiências e assaz amadurecimento até que seu olhar fosse capaz de conceber o Sussuarão como bem mais do que um “sol em vazios” (ROSA, 2001, p.65) onde “o vento se sabe sozinho” (ROSA, 2001, p.50), e como bem melhor do que “o raso pior havente” (ROSA, 2001, p.50) onde “o miôlo mal do sertão residia” (ROSA, 2001, p.50). Só assim, o Sussuarão concederia passagem a nosso herói, em uma experiência fascinante e distinta da primeira. A segunda investida de Riobaldo sobre o Sussuarão, empreendida logo após ser proclamado Chefe Urutu-Branco por seus companheiros, dá-se sobre os auspícios desse novo olhar e de tal modo que seria possível transpassar esse deserto “sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento,

nem bois tangidos para carneação, nem bogós de couro-crú derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água” (ROSA, 2001, p.522).

Para que eu carecia de tantos embaraços? [...] E nem enviei adiante nenhuma patrulha de farejadores [...]. Ah, jagunço não despreza quem dá ordens diabradas. [...] Valentes que eram, e como foram se animando. Ao que me obedeciam, ao meu melhor em redor. A gente andou no comum, até ao fim do grameal. Aí, se estava, se esbarrava, frente a frente com o Liso. Rédeas às ordens. A gente se moveu. Sol em glória. [...] Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante. [...] Rasgamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fosse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. [...] Nos nove dias, atravessamos (ROSA, 2001, pp.522–524).

Tal façanha só foi possível em virtude do olhar de Riobaldo ter sido capaz de conceber o deserto como um espaço capaz de oferecer abertura, sustento e abrigo, bem como de despertar seus sentidos e de seus comandados para desvelar as sutilezas desse espaço. Nosso herói perceberia também que o Sussuarão, mesmo não sendo o melhor dos mundos e recebendo a visita do Das Trevas de quando em vez, não era tão terrível assim e, talvez, estivesse é sob os auspícios de Deus. Riobaldo alcançou a velhice sem saber ao certo se creditava o sucesso da travessia a si mesmo ou a alguma proteção sobrenatural. “Será — mal pergunto eu ao senhor — que viajei este sertão com o Outro sendo meu sócio? Vá retro!” (ROSA, 2001, p.497). Entretanto, ele é, sem dúvida, o grande maestro dessa proeza, pois foi seu olhar que possibilitou, entre outros feitos, encontrar

carrapatos no Sussuarão e perceber que eram parte de uma cadeia ecológica, ampla e diversificada, que garantiu a sobrevivência do bando. É mérito seu, também, constituir-se em um exemplo que, tendo sido seguido por seus companheiros, possibilitou a ampliação da ciência desses argonautas e seu sucesso na travessia.

O que era — que o raso não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, nãostante no ir em rumos incertos, sem mesmo se percurar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar ponto. O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? — era um feio mundo, por si exagerado. [...] Com tudo, que tinha de tudo. [...] Ali tinha carrapato... Que é que chupavam, por seu miudinho viver? Eh, achamos rêses bravas — gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá [...]. Mas também dois veados a gente caçou — e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flores. Todo o tanto, que de sede não se penou demais. [...] Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens — que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentíós de flôr belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flôr, que também guarda muito orvalho [...]. Digo — se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d'água, viável, para os cavalos. Então, alegria. E tinha até uns embrejados [...] pelas veredas. E buraco-pôço, água que dava prazer em se olhar (ROSA, 2001, pp.524–525).

Bem, mas o que teria causado tamanha transformação no olhar de Riobaldo e sua concepção do Sussuarão? Aqueles que estudam Guimarães Rosa e, em específico *Grande Sertão: Veredas*, reconhecem que a análise dessa obra é praticamente inesgotável e pouco afeta a simplificações. No entanto, é notória, na narrativa de Riobaldo, a recorrência de uma dimensão de sua subjetividade que pode explicar a transformação de seu olhar: suas relações com o *outro* e consigo, e suas transformações. Avancemos, então.

O OUTRO, EU E OS ERMOS

Anhangão, Aquele, Arrenegado, Austero, Azarape, Barzabu, Belzebu, Bode-Preto, Careca, Canho, Cão, Cão Extremo, Capeta, Capiroto, Carochó, Coisa-Má, Coisa-Ruim, Coxo, Cramulhão, Cujo, Dado, Danado, Danador, Das Trevas, Debo, Demonião, Demo, Demônio, Diacho, Dianho, Dião, Diogo, Dos-Fins, Drão, Dubá-Dubá, Ele, Figura, Galhardo, Grão Tinhoso, Homem, Indivíduo, Lúcifer, Mafarro, Mal-Encarado, Maligno, Manfarro, Morcegão, Muito-Sério, Não-Sei-Que-Diga, O, O-Que-Não-Existe, O-Que-Nunca-Se-Ri, Ocultador, Pai da Mentira, Pai do Mal, Pé-de-Pato, Pé-Preto, Que-Diga, Que-Não-Fala, Que-Não-Ri, Rapaz, Rei-Diabo, Romãozinho, Satanão, Satanás, Satanazim, Sem-Gracejos, Severo-Mor, Sempre-Sério, Solto-Eu, Sujo, Temba, Tendeiro, Tentador, Tisnado, Tristonho, Tunes, Xu... e o Outro são denominações utilizadas por Riobaldo para se referir àquele que é o personagem mais importante de toda sua narrativa.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o Coisa-Ruim, mesmo sendo o que de pior pode haver, é mais do que simples e maniqueísta maldade. Ele é quem participa de maneira mais formidável na conscientização de Riobaldo sobre si mesmo, posto que atua como uma elaborada

representação do *outro*. Ou seja, como aquele que um *eu* individual ou social entende como um dessemelhante ou contrário e, a um só tempo, como um possuinte ou depositário de algo que o *eu* não detém, mas deseja, consciente ou inconscientemente. A relação de Riobaldo com o Grão Tinhoso é pautada por essa tensão dialética, é objeto de movimentos radicais, afeta seu olhar diretamente e se nutre de seu desejo de liquidar Chefe Hermógenes.

Encarnação do mal, Hermógenes tinha sua força, astúcia e sorte extraordinárias atribuídas a um pacto com o Coisa-Má, a quem “assinou a alma em pagamento” (ROSA, 2001, p.317). Riobaldo, após quase perder a vida no Sussuarão, vai aos poucos percebendo que transpassar o deserto e derrotar Hermógenes exige, sobretudo, é ter o olhar do *outro*, o poder do *outro*. E, para tanto, é imperioso o mais difícil dos movimentos: ser também o *outro*. Esse movimento tem início na decisão mais radical que Riobaldo toma em sua vida: vender a alma para o Diabo em troca dos mesmos poderes que teria emprestado a Hermógenes. Só assim, crê nosso Fausto dos sertões, ele somaria os poderes do Severo-Mór aos seus próprios poderes, alcançaria a totalidade, poderia tudo e derrotaria “os Judas” (ROSA, 2001, p.82).

Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui. Eu caminhei para as Veredas-Mortas. [...] Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar o que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso [...]. Ainda melhor era a capa-rosa — porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim [...]. Eu não ia tremer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! [...] Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de

iguais com iguais. [...] E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! [...] Eu queria ser mais do que eu (ROSA, 2001, pp.434–437).

Lúcifer não deu as caras nas Veredas-Mortas e Riobaldo passou o resto de sua existência assolado por dúvidas sobre a existência ou não do Dos-Fins e o destino de sua alma. Será que a presença do Cujo na encruzilhada seria condição necessária para o pacto se firmar? Será que sua alma imortal iria para os Quintos? Será que Satanás teria cobrado em vida o empréstimo de seus poderes tirando a vida de seu amor maior, Diadorim? Ou será que “nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p.624)?

A decisão de vender sua alma e a realização do ritual para tanto, por mais que não tenham dado a Riobaldo certeza de sua concretização, acabaram por funcionar como uma catarse, como uma ab-reação que lhe possibilitou conhecer sua força interior, afirmar-se como sujeito de sua vida e destino, encontrar a divindade que nele habita, somar aos poderes que ela lhe confere os poderes do Diabo e, então, fundar um novo olhar.

Os prazos principiavam... E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar das novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o tempo todo. [...] E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente. (ROSA, 2001, p.440).

Esse novo olhar de Riobaldo lhe proporcionaria, de início, conquistar a liderança de seu grupo, retirada pacificamente das mãos de Chefe Zé Bebelo, por meio de um movimento que remete a um processo psicanalítico fundamental para a constituição de um sujeito autônomo: *matar o pai*. Feito isso, ele comanda a bem-sucedida travessia do Liso do Sussuarão e, finalmente, surpreende e derrota Hermógenes e seu bando em um combate que ceifa a vida de Diadorim e evidencia a estrutura trágica de *Grande Sertão: Veredas*.

Todavia, o desdobramento mais importante desse olhar de Riobaldo não é o conjunto de triunfos e tragédias que ele ensaja: é a reafirmação de que os seres humanos só alcançam sua plenitude quando o *eu* e o *outro* se encontram, digladiam-se e se fundem nos ermos de seus corações. Guimarães Rosa, ao reconhecer a imprescindibilidade do *outro* na formação e transformação do olhar e da realidade, comunga com os grandes humanistas a convicção de que o verdadeiro encontro é, em essência, um exercício de alteridade. E, como tal, ele tem uma dimensão horizontal, objetiva, dada pelo deslocamento no espaço e no tempo que possibilita estar diante de um *outro*; e uma dimensão vertical, subjetiva, dada pela transcendência que advém da compreensão desse *outro* (TOFANI, 2008, p.1).

RECONSTRUINDO NO DESERTO O PARÁISO PERDIDO

Grande Sertão: Veredas pode ser entendido como uma espetacular representação de como o olhar — enquanto um sistema de significação que se transforma no tempo e no espaço, individualmente e socialmente — determina diferentes realidades, paisagens e destinos. Contudo, afora o olhar, existe algo capaz de instituir o real? Os dois Sussuarões de Riobaldo são reais? Um é mais real do que o outro? Nenhum é real?

Bem, por um lado, pode-se afirmar que nenhum deles é o real — no sentido de totalidade física desvelada — pois Riobaldo apreendeu apenas uma porção dessa totalidade, mesmo em sua segunda investida. Ou seja, por mais que seu olhar o tenha predisposto, então, a perceber diversas dimensões da ecologia do deserto, e esse conhecimento tenha determinado o sucesso da travessia, ele não desvelou a totalidade física do Liso do Sussuarão. Riobaldo não conheceu mais do que uma pequena parte de seus componentes bióticos e abióticos, não percebeu os complexos processos naturais que o formam e transformam, e sequer supôs que tudo ali, ele incluído, era composto por matéria e energia com origens em distantes rincões do universo... E, mesmo que Riobaldo fosse grande conhecedor de cosmogênese, geologia, biologia etc., seu conhecimento sobre o Sussuarão ainda seria incompleto, seria irreal. E assim seria, pois o conhecimento das totalidades, ou melhor, o conhecimento da suposta totalidade em que consiste o universo ainda permanece distante do ser humano, ou pior, talvez nos seja inexoravelmente inacessível.

Por outro lado, pode-se também afirmar que os Sussuarões de Riobaldo são reais, por meio de dois argumentos, resultantes de diferentes entendimentos acerca do que institui a realidade. O primeiro argumento, frequente nas ciências exatas e biológicas, sustenta que a realidade é *coisa-em-si*, dotada de pura objetividade, regida por leis próprias e indiferente ao olhar do ser humano, a quem é facultado tentar desvelar essa realidade. Portanto, conforme esse argumento, o Sussuarão da primeira e malfadada investida de Riobaldo é tão real quanto o Sussuarão da segunda e bem-sucedida investida, pois são o mesmo deserto, real *per se*, indiferente aos olhares de nosso herói e independente de ele ter ou não desvelado sua totalidade física. Como tal, o topônimo desse liso não admite ser fletido para o plural; ele é

invariavelmente no singular: o Sussuarão. E mais: afirmar que o sertão ou qualquer paisagem “é dentro da gente” pode ser considerado sintoma de grave narcisismo e coisa mais afeta ao divã.

Já o segundo argumento, frequente nas ciências humanas e sociais aplicadas, sustenta que a realidade é, em essência, um constructo cultural, uma maneira de ver o que nos cerca e compõe, sejam coisas-em-si ou não. Como tal, a realidade é constituída por tudo aquilo que o olhar, enquanto sistema de significação culturalmente determinado, retira do limbo do inexistente, do inominado, e pela palavra dá ao mundo sensível, ao existencial. Nesse sentido, ambos os Sussuarões de Riobaldo são reais e, tendo sido instituídos por olhares distintos, são realidades distintas. E tudo aquilo que Riobaldo não apreendeu desse deserto simplesmente não compunha sua realidade, não existia, afetando ou não sua vida.

O entendimento do real enquanto constructo cultural possibilita afirmar, inclusive, e para espanto de muitos, que não existe uma natureza natural, que não existem paisagens naturais. Isso é possível pois o ato de nominar algo como “natureza”, “natural” ou “paisagem” é um ato eminentemente cultural. Ele atribui a algo um significado que, como todo e qualquer significado, é culturalmente referenciado. E, ao fazer isso, o ato de nominar culturaliza, de imediato, o que é nominado. A propósito, o significado de “natureza” varia bastante no tempo e no espaço, e sequer existe uma palavra como tal em sociedades cujas cosmologias não são estruturadas em torno da dicotomia natureza-cultura. E vale frisar que, à luz do entendimento do real enquanto constructo cultural, o termo “paisagem cultural” é considerado um equívoco, pois consiste em uma redundância. Ademais, esse entendimento permite afirmar, também, que a ciência cartesiana, em seu afã por verdades objetivas, neutras, cumulativas e universais, e não obstante suas muitas contribuições

para a humanidade, nada mais é do que um olhar sobre o que nos cerca e compõe. E, no final das contas, até mesmo o entendimento de que a realidade é *coisa-em-si* é apenas e tão somente um olhar.

Pois bem, tendo chegado aqui, cumpre-nos agora esclarecer o leitor, ou lembrá-lo, que o Liso do Sussuarão não é um constructo cultural de Riobaldo, não é uma *coisa-em-si* indiferente ao ser humano e não é uma totalidade física não desvelada. Ele é uma criação de Guimarães Rosa, um espaço fictício, uma invenção à maneira dos lisos e rasos que se estendem pelos sertões e imaginários sertanejos. Mas será que a condição ficcional do Sussuarão o destitui, por completo, de realidade? Ou será que essa condição é irrelevante, pois o Sussuarão existe em *Grande Sertão: Veredas* e tem, ao menos para os amantes dessa obra-prima da literatura, uma capacidade de suscitar paisagens e realidades incomparavelmente superior à de espaços que pouco ou nada conhecemos e, até mesmo, à de espaços cotidianos com os quais convivemos com indiferença? Afinal de contas, realidades, paisagens e literaturas são ou não são, em essência, narrativas acerca do que nos cerca e compõe?

Enfim... por mais que tenhamos empreendido notáveis avanços científicos e tecnológicos, e por menos que toleremos admitir, ainda vivemos ignorantes, frágeis e finitos em nosso exílio do *absoluto*, neste ermo que se estende pelos estreitos territórios entre céu e terra, nascimento e morte, memória e esquecimento. “Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001, p.32). Todavia, não nos dobramos e, mesmo que sejamos inexoravelmente incapazes de desvendar todos os segredos que nos envolvem, buscamos transcender nossos limites e *reconstruir o absoluto* a partir de nós mesmos, de nossas lentes disformes, de nossos instrumentos rudimentares. *Reconstruir o absoluto* significa criar um cosmos que se imponha sobre o caos, ilumine as trevas e humanize o universo. Para tanto, produzimos cosmologias que nos permitam,

mesmo que provisoriamente, instituir o real, fundar o mundo e interagir com o que entendemos como o *outro*, como a natureza e como nossas divindades. Só assim podemos estabelecer um lugar entre céu e terra, uma base existencial onde possamos habitar.

Estabelecer base existencial e habitar se dão quando produzimos um espaço que não apenas nos proteja dos perigos que cremos nos rondarem, mas onde possamos experimentar nossas vidas como significativas, ver a origem e trajetória de nossos antepassados, ver um destino e caminho para nossos descendentes e materializar nossas verdades. Ao concretizarmos valores, sentidos e concepções no espaço, nele depositamos algo de nós, a ele dando vida, nele nos refletindo, com ele nos identificando e a ele pertencendo. Dessa forma, as coisas transcendem sua pura materialidade, tornam-se existenciais e são capazes de falar daqueles que as tocaram ou transformaram. Quando habitamos, afirmamo-nos perante nosso mundo e corpo e alma encontram proteção para ser e sonhar em paz.

A necessidade de estabelecer base existencial e habitar é dada, inclusive, nas cosmogonias das grandes religiões abraâmicas, quando Deus, ao expulsar Adão e Eva do Jardim do Éden (no judaísmo e cristianismo) ou do Paraíso (no islamismo), expõe ao ser humano seu problema fundamental: *atravessar o portão e reconstruir no deserto o paraíso perdido*. Esse entendimento do ser humano — enquanto sujeito destituído de uma natureza, dotado de um intelecto e condenado a *reconstruir o absoluto* — é visível também em outras cosmogonias, mitológicas e científicas, e aponta para uma questão capital: qual é o fundamento ontológico do ser humano? Não podendo contar com uma natureza que possamos tomar como tal, admitindo nossa constituição biológica como incapaz de desempenhar tamanho papel e excluindo as formulações deterministas de foro principalmente religioso, parece-nos que nossa extraordinária

capacidade de produzir e reproduzir cultura é a melhor resposta.

Esse entendimento pode ser apreendido da própria etimologia da palavra “cultura”, cujo sentido e potência originais remontam ao verbo latino *colo* e seus participios *cultus* e *culturus*. Esse verbo significa “cultivar, habitar, morar, cuidar, preparar, proteger, amar, estimar, cuidar de, exercer, praticar, honrar, respeitar, venerar, adorar” (FIRMINO, 1950, p.106) e, como tal, denota o conjunto de atos e efeitos mais essenciais à existência humana e, em particular, à produção do espaço e reprodução social. Ademais, o verbo *colo* conota que nossa existência exige que realizemos esses atos e efeitos — pautados por nosso intelecto, obviamente — e assim reconhece, também, nossa desnaturalização e necessidade de *reconstruir no deserto o paraíso perdido*. Esse deserto, para deixar de ser um nada e dar lugar ao nosso mundo, realidade e base existencial, deverá, portanto, ser *colonizado*.

O participio passado *cultus*, por sua vez, expande sensivelmente as significações do verbo *colo* ao reconhecer que a sucessão e acumulação de tais atos e efeitos no tempo e no espaço proporciona dois desdobramentos fundamentais: a constituição de uma memória social e a consolidação de nosso mundo. Em outras palavras, quando ele está cultivado, habitado, cuidado, preparado, protegido, amado, estimado, exercido, praticado, honrado, respeitado, venerado e adorado, quando há tempos fornece o sustento dos vivos e o repouso dos mortos, nosso mundo é *culto*, é *cultuado*.

A plenitude do verbo *colo* é alcançada, todavia, em seu participio futuro *culturus*, pois ele reconhece a importância basilar daqueles atos e efeitos, bem como de sua sucessão e acumulação no tempo e no espaço, mas vai além. Esse participio aponta, como lhe é próprio, para o porvir e nos indaga sobre como nos reproduziremos socialmente, qual legado transmitiremos às novas gerações e o que é necessário para nosso mundo

se perpetuar. Ao fazer isso, o partícipio *culturus* reconhece que o futuro é um projeto realizado por meio de atos e efeitos no presente, a partir dos legados do passado. Sobretudo, ele reconhece que a existência de qualquer sociedade depende da ininterrupta produção e reprodução de um conjunto de valores, sentidos, concepções, saberes, símbolos, linguagens, práticas e obras que é compartilhado socialmente. A esse conjunto e aos modos de sua produção e reprodução, denomina-se cultura. A cultura é o mais poderoso sistema de significação do ser humano, tomado individualmente ou socialmente, e determina os modos de produção e reprodução de sua realidade, de seu mundo e de sua base existencial. A cultura é expressão plena do ser humano e seu fundamento ontológico por excelência (TOFANI, 2008, pp.24–26).

Riobaldo parece comungar com esse entendimento e o reafirma, de forma sublime, em uma de suas mais belas máximas, oferecida em uma passagem de *Grande Sertão: Veredas*, na qual auxilia uma sertaneja a dar à luz uma criança, e tomada emprestada com epígrafe deste ensaio: “Minha Senhora Dona: um menino nasceu — o mundo tornou a começar!...” (ROSA, 2001, p.484). Ao assim celebrar o nascimento dessa criança, nosso herói celebra o que é para nós o real maior: que um novo mundo e incontáveis paisagens são criados sempre que alguém se abre para aquilo que o envolve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.

FIRMINO, Nicolau. *Dicionário Latino Português.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1950.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* New York: Rizzoli International Publications, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas.* 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TOFANI, Frederico de Paula. “Sertão: é Dentro da Gente”: Um Breve Ensaio sobre o Olhar, o Deserto e a Geografia. *Boletim Mineiro de Geografia*, Belo Horizonte: Associação dos Geógrafos Brasileiros, a.8, n.13, julho de 2005, pp.175–195.

_____. *Erejakasó piáng? As Culturas Sambaqueira, Aratu, Tupiguarani e Portuguesa e a Produção do Espaço do Extremo Sul da Bahia, Brasil.* Tese (Doutorado em Geografia) — Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2008.

e jardins

7

Da essência do Jardim

Adriana Veríssimo Serrão – Universidade de Lisboa

Antes de qualquer descrição dos jardins singulares, de um enfoque histórico ou de um ensaio tipológico, o Jardim, enquanto espaço misto devido à ação humana exercida sobre uma base natural cujos mecanismos persistem para lá da ação primeira, torna-se um problema para a filosofia.

Partindo da visão do Jardim enquanto categoria sintética onde se cruzam diversos eixos conceituais: Transcendência/Imanência, Natureza/Arte, Natureza/Cultura, o capítulo analisa algumas figuras da Modernidade e a sua correspondência com princípios estéticos (Renascimento, Barroco, Iluminismo). Em contrapartida, a dúvida sobre a legitimidade da reivindicação da obra humana como autofundadora e o reconhecimento da base e origem natural da existência solicitam hoje em dia, à concepção do Jardim, outros quadros de referência, como a ontologia e a ética.

UMA REALIDADE MISTA

Encarar o Jardim como uma categoria de pensamento a partir da qual podem ser consideradas as múltiplas formações concretas, e não inversamente, identifica a via propriamente filosófica de aceder a uma dimensão da realidade, que, sendo intrinsecamente natural, não existe sem incorporação da atividade humana, e, resultando, embora, de um desígnio humano, escapa aos contornos definidos e à estabilidade próprios de uma obra de arte.

206 Nessa perspectiva, o Jardim não deve ser primeiramente inserido em parâmetros estilísticos ou orientações do gosto, de que seria a imediata aplicação, mas deve ser antes a sua essência de realidade

* Republicação, com alterações meramente pontuais, do capítulo do livro de Adriana Veríssimo Serrão, *Filosofia da Paisagem. Estudos*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.71–87.

dúplice a enquadrar todo o espectro das possíveis manifestações — passadas, presentes ou futuras. Porque o Jardim precede os jardins, a ideia de uma realidade nascida da intersecção de planos requer um outro jogo de categorias que, a montante, fundam-na. Se as descrições míticas que envolvem os jardins da Antiguidade ilustram o paralelismo entre Céu e Terra, e o desejo humano de alcançar uma imagem fiel do Paraíso, não sendo nessa medida compreensíveis fora do eixo de verticalidade que liga duas ordens espaço-temporais distintas, a época moderna trará novos pares conceituais que consagram, no seio da imanência, a exploração horizontal dos espaços e sucessivas modalidades de afirmação do engenho humano.

Os polos Além e aquém, eternidade e história, divino e humano, que sustentam uma visão metafísica ou religiosa, ou, já na Modernidade, os pares Natureza-Arte ou Natureza-Cultura são eixos conceituais correspondentes a enfoques muito diversos, eloquentes, porém, no traço comum que os sustenta: a bipolaridade que confere invariavelmente ao Jardim o caráter de entidade compósita: não sendo natureza na livre manifestação das suas formações originárias, também não é inteiramente inventada, representando um misto e uma especial zona intermédia entre espontaneidade e artefactualidade. Em qualquer dos casos, quer os Jardins primordiais, alegorias terrenas do Céu sustentadas na referência a uma Idade de Ouro, quer o refúgio onde o cidadão saturado se retempera nas horas de lazer, todos buscam, em maior ou menor escala, pedaços de um mundo respondente a um ideal de perfeição. Na medida em que a Beleza transporta um ideal do ser, a estética será a via privilegiada para aceder à sua essência. Mas também a filosofia da Natureza e a antropologia — o modo como o homem se vê a si mesmo enquanto membro da Natureza — confluem na delimitação dessa categoria pluridimensional que não admite um ponto de vista único.

Categoria sintética, ponto de confluência de múltiplas conjunções possíveis, está aberta a eixos de leitura cruzados e não coincidentes.

Não basta, por isso, reportar a essência do Jardim à conexão natural-cultural, comum à generalidade das teorias da arte e às descrições literárias, uma vez que esse par não torna explícita a proporção de cada uma das componentes, que pode oscilar entre o primado do dinamismo natural que continua a operar para além da intervenção inicial ou, inversamente, para um peso do decorativo e do edificado, chegando mesmo os traços da intervenção humana a asfixiar os processos geradores intrínsecos. Com o desvanecimento da crença na capacidade autofundadora da obra humana e o reconhecimento da ameaça que impende sobre a origem natural de toda a existência, o nosso tempo veio enriquecer a compreensão do Jardim não só de uma renovada ontologia, mas de uma acentuada dimensão ética.

DE JANELA SOBRE O MUNDO A PALCO DE TEATRO

Uma abertura sobre a paisagem

A concepção moderna distingue-se da visão simbólica arcaica — duplo do Éden ou da ordem cósmica, e referida a um modelo eterno preexistente —, para seguir inteiramente as flutuações da *imitatio* como apreensão seletiva da Natureza ou reprodução de um ideal de beleza formado na mente.

208

Iniciada a delimitação dos espaços interno (da cidade) e circundante (do campo agrícola) com demarcação dos ritmos da vida urbana e da vida rural, o jardim renascentista, fora de portas, mas próximo da cidade, representa bem a continuidade sem hiatos entre três planos sucessivos: a casa de habitação, o lugar de recreio e a paisagem envolvente. A *villa*

abre-se sobre um jardim que, por sua vez, dá sobre a planície, numa sucessão de janelas, aberturas rasgadas, *vedute* do mundo natural, realizando gradualmente a transição entre o espaço de habitação, a zona de deleite e a natureza ainda silva ou floresta inexplorada. Embelezado pela simplicidade do retângulo desenhado no solo, o jardim da *villa* representa a terceira natureza, situada entre o terreno agrícola, já trabalhado e útil, e essa outra, inóspita, perigosa e secreta (BARIDON, 1998, pp.585–606).

Concebido por uma arte que é ao mesmo tempo ciência da observação e conhecimento das leis da natureza, desenhado segundo as regras da perspectiva frontal onde se fundem as linhas da visão do contemplador, a aliança entre a composição ordenada das partes (a perfeição quantitativa) e a variedade qualitativa ilustra a concepção albertiana da *concinnitas* no seu *De re aedificatoria*, de 1485: “a beleza é uma espécie de consenso e concordância entre as partes, na relação ao todo que elas constituem, obtida mediante um determinado número, delimitação e colocação, tal como requer a harmonia, ou seja, a norma absoluta e fundamental da natureza” (ALBERTI *apud* PANOFKY, 1981, p.53)¹. Da harmonização do composto de forma e matéria — superfície plana pontuada por jatos de água — e na implantação das formas vegetais, modeladas, mas não dominadas, sobressai uma estética da medida, de base racional, humana e finita.

A encenação do infinito

O florescimento de uma arte dos jardins e da sua teorização, primeiro no interior da preceptística ou técnica, depois plenamente integrado

209

¹ Sobre a complexa concepção renascentista da estética e da teoria da arte, podem consultar-se: Garriga (1983); Lichtenstein (1995); Serrão (1986).

no sistema das belas-artes, tem o seu exemplar máximo nos jardins do palácio barroco, construídos de raiz, fora da cidade velha, inaugurando um mundo à parte cujo fechamento murado resguarda no interior o desenrolar de uma sociedade de corte inteiramente à margem das restantes classes.

Versailles condensa as ideias-mestras de um novo espaço terreno, nascido do rigor construtivo do traçado geométrico, obra de engenharia e arquitetura, fruto dos milagres da hidráulica que desviam cursos de água distantes (natureza real) para alimentar os monumentais jogos de água (natureza artificial). O domínio dos excessos da matéria vegetal, que, no seu crescimento irregular, é tida por informe e destituída de beleza, contida pela rigidez da topiaria e dos labirintos, tem por correlato, no plano humano, uma antropologia mista e conflitual, em que o plano da racionalidade cobre, sem disciplinar, o turbilhão de paixões e os enredos da fantasia. A forma rígida comprime em limites estritos o delírio imaginativo e passional, encenando o infinito numa ideia paradoxal de espaço, rasgado, por um lado, pela lonjura do eixo central a perder de vista (avenida principal) e contrariado, por outro, pela multiplicação de recantos escondidos, ao mesmo tempo alongamento e compartimentação, mostração aberta e ocultação de mistério.

210 A alegoria teatral e o jogo da ilusão são reforçados pelas graduações de luz e sombras, tensão entre verdade, representação e sugestão. O artifício e a verossimilhança subjazem também à edificação em altura, às paliçadas que criam desnivelamentos de cotas e simbolizam a hierarquia social, próprias de um lugar cénico que torna o jardim palco de um espetáculo a que se assiste do alto da escadaria encimada pelo varandim ocupado pelo rei, centro do mundo, ou pelo homem, senhor da natureza.

JARDIM, A NATUREZA ESTÉTICA

Um espaço para a imaginação

Se o século XVIII pode em geral ser denominado um século jardineiro, tal qualificativo decorre em primeira linha da mudança de paradigma mental na consideração da natureza, para que concorrem múltiplas vias de pensamento, desde a filosofia da natureza à estética e à antropologia. Assim, à defesa generalizada do jardim inglês, ou “à inglesa”, contra o classicismo do jardim “à francesa”, subjaz não tanto o gosto pessoal, mas o advento de uma visão que supera a natureza como extensão mensurável e superfície moldável para a celebrar como diversidade qualitativa, lugar de proximidade e fonte de apreciação direta.

A formação de um sentimento *da* natureza, independente das operações intelectuais e, concomitantemente, a admiração pelas formações naturais que desabrocham em bruto, de modo irregular, ou mesmo imponente e temível, têm as suas primeiras teorizações na estética inglesa de Joseph Addison e Edmund Burke. Para Addison, das três fontes dos prazeres da imaginação — a visão do que é grande, do que é comum e do que é belo —, as duas primeiras se referem, respectivamente, ao prazer da imaginação quando preenchida por algo que a ultrapassa e quando estimulada pela novidade, sendo explicitamente defendido o primado da natureza sobre a arte na capacidade de pôr em movimento as associações imaginativas (ADDISON, 2002). O gosto da “magnificência rude”, o *agreeable kind of horror*, tem a sua plena teorização no sublime de Edmund Burke, que, em contraste com os tópicos clássicos das regras e da codificação racional, promove a importância estética do terror, o *delightful horror* provocado pelo sublime natural quando incide sobre a paixão humana fundamental — o medo: “A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem quando essas causas atuam de modo

mais poderoso é assombro (*Astonishment*); assombro consiste no estado da alma no qual todos os seus movimentos se encontram suspensos, com um certo grau de horror” (BURKE, 1823, p.73).

O lema do poeta-jardineiro Alexander Pope, segundo o qual criar um jardim é pintar uma paisagem, enquadra a noção de jardim-parque, ou jardim-paisagístico, de Horace Walpole (*History of the modern taste in Gardening*, 1760). Numa livre interpretação do natural, o jardim é arranjado à maneira de uma paisagem, mais precisamente de uma paisagem digna de ser pintada, criando, com a supressão dos muros, a ruptura da uniformidade, o relvado em desníveis ondulantes, os caminhos sinuosos, as cascatas e os fossos, efeitos de surpresa típicos de um panorama ao vivo. Usar o natural para que pareça mais que natural sinaliza a passagem do desenho e da arquitetura à poesia e à pintura como matrizes da arte do jardineiro. Os valores do pitoresco emergem dessa modelação agradável à vista das massas vegetais penetradas por cambiantes de luz e cor, com o fim de dispor o conjunto, em detrimento da definição das partes, à visualidade da apreciação; sugestiva é a definição que René-Louis de Girardin, criador do Parque d’Ermenonville, inscreve como subtítulo do seu livro *Da composição das Paisagens*: “Dos meios de embelezar a Natureza à volta das habitações, juntando o agradável ao útil” (GIRARDIN, 1992 [1777]).

A natureza como jardim

- 212 Mais complexa é a visão de Rousseau, que partilha da defesa do gosto inglês contra o classicismo francês, mas não pode ser dissociada da ideia de Natureza intocada e primeva, fonte de equilíbrio e paradigma moral, que, mais do que mundo circundante, determina o *état de nature* como autêntica natureza humana. A equivalência entre Idade

de Ouro e o ser intrínseco do homem sensível e compassivo enquadra os contrastes entre conhecimento e artifício, verdade e vaidade, natureza e sociedade. O *promeneur* que vagueia pela paisagem extramuros num enlace de passeio campestre e caminhada sentimental frui-a já como um jardim, na amenidade de recantos idílicos em que prevalecem o elemento água e o elemento vegetal, como a ilha (de Saint-Pierre) e o lago (de Bienne).

As árvores, os arbustos, as plantas são o adorno e o revestimento da terra. Nada há de mais triste que o aspecto de um campo nu e pelado que não oferece aos olhos senão pedras, lama e areias. Mas vivificada pela natureza e revestida com o seu vestido de noiva no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem na harmonia dos três reinos um espetáculo pleno de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que os seus olhos e o seu coração não se cansam (ROUSSEAU, 1967, p.529).

No seio de uma natureza idealizada, destituída de conflitos humanos, mas também de sobressaltos naturais, o jardim não pode substituir a livre natureza. Só nesta se experimenta o puro sentimento da existência e a conciliação dos dois princípios metafísicos e morais: o *amour de soi*, pura conservação isenta de egoísmo, e a *pitié*, a sensibilidade compassiva pelo sofrimento alheio, envolvendo todos os seres sensíveis.

Quanto mais a solidão em que vivo é profunda, tanto mais necessário é que um objeto qualquer preencha o vazio, e aqueles que a minha imaginação me recusa ou que a minha memória repele são supridos pelas produções espontâneas que a terra não forçada pelos homens oferece de todos os lados aos meus olhos (ROUSSEAU, 1967, p.532).

Rousseau pode, por isso, bifurcar a tipologia do jardim, distinguindo aquele que se encontra “dentro da cidade” (da sociedade) como refúgio, lugar de *rêverie* e de memória, e esse outro “dentro da natureza”, fútil, redundante e desnaturado. E, em consonância com a eleição de uma sensibilidade feminina, correspondente à primeira revolução da Humanidade e ao estado social embrionário da vida familiar descrito no *Discurso sobre a desigualdade entre os homens*, o jardim feminino sobressai como uma partícula de mundo ainda não corrompida, situado que está numa etapa intermédia entre a simplicidade primitiva e os códigos da sociedade já instituída. O vergel de Madame de Varens ou o jardim de Julie são pomares, recintos murados (*enceintes*) e protetores (*enclos protecteurs*), prolongamentos do lar onde se desenrola a placidez da existência privada ao abrigo das conturbadas lutas da vida pública masculina².

O Jardim de Kant: a dupla analogia entre natureza e arte

Diz pouco o conteúdo da posição kantiana se a confinarmos à breve definição da arte dos jardins e ao lugar onde é tratada: o esboço da divisão das belas-artes no §51 da *Crítica da Faculdade do Juízo*:

[...] ornamentação do solo mediante a mesma variedade que a natureza oferece à intuição (relvados, flores, arbustos e árvores, e mesmo

² Sobre a concepção do Jardim em Jean Jacques Rousseau, e particularmente sobre os jardins femininos, como o de Madame de Warens ou o de Julie, veja se: Pierre Grimal, *L'art des jardins*, Paris: PUF, 1974 (cap. “Le jardin pittoresque”) e Enzo Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Roma: Bulzoni, 2003 (cap. “Le jardin de Julie”).

águas, colinas e vales), mas combinando-a de uma outra maneira e em conformidade com certas ideias (KANT, 1992, p.229).³

É a partir do princípio da expressão de ideias estéticas, critério de toda a bela arte, que Kant coloca a arte dos jardins, a par da pintura, como um caso da arte pictórica em geral (*Malerkunst*), que exprime as ideias por meio da intuição sensível e se dirige à visão. A pintura propriamente dita (*Malerei*) apenas pode sugerir a extensão por cima da tela, mas não pode efetivamente dá-la; a jardinagem, por seu turno, tem a capacidade de apresentar as ideias em formas corpóreas (*körperlich*) expostas no espaço. Aquela é “a bela descrição (*Schilderung*) da natureza, e esta a bela composição (*Zusammenfassung*) dos seus produtos” (KANT, 1992, p.229).

Kant sublinha ainda o caráter estético, desinteressado, desse processo subjetivo, que reelabora as formas reais da natureza, não na sua função de coisas úteis, nem como objeto de conhecimento científico, mas apenas como matéria para exercer a liberdade da imaginação, isto é, para a pura contemplabilidade da reflexão e do prazer. Separada a beleza da utilidade e trazida para o campo das belas-artes, em Kant, o nome dessa arte não surge como *Gartenkunst*, arte dos jardins, mas como *Lustgärtnerei*, jardinagem de prazer.

Para além do recreio que proporciona, que a jardinagem entre no elenco das belas-artes e não simplesmente numa técnica de ornamentação dos lugares significa que Kant a reconduz a um processo do

3 Para os excertos de Kant aqui citados dá-se a correspondência das páginas da tradução portuguesa, com a ressalva de que as traduções são ligeiramente diferentes, uma vez que foram cotejadas pelo original. Para uma análise mais completa da relação entre arte e natureza, veja-se Santos (2013, pp.21-23).

pensamento em que se reúnem todas as faculdades: o gênio e o gosto, o entendimento e o espírito (*Geist*), numa proporção que não pode ser explicada, manifestando um dom expressivo da natureza para produzir uma obra original, isto é, um exemplar que apresenta sensivelmente uma ideia da imaginação e da razão. Enquanto bela arte, nele se reúnem a criação e a contemplação.

A ideia estética mediatiza a realidade dada para a converter numa outra realidade, resultante da bela recomposição dos seus produtos. A *Lustgärtnerrei* ilustra bem a conjunção da dupla analogia entre o aparecer sensível da natureza na livre espontaneidade das formações vivas e a expressividade humana. Harmonizados sem, porém, se confundirem, numa arte que é natureza pela liberdade que sugere e numa natureza que é apreendida como arte porque se mostra como intencional, subjaz a essa analogia que combina sem rivalidade o mundo natural e a esfera do artístico ainda a possibilidade de distinguir sem margem para dúvidas o natural do artificial.

Essa possibilidade virá a desvanecer-se ao longo do século seguinte; à medida que as concepções científicas enfraquecem o laço entre natureza e autofinalidade, com a prevalência da explicação mecânica sobre a visão orgânica, o jardim será confinado ao estatuto empobrecido de ordenamento das superfícies da cidade industrializada em recintos gradeados e de baixa escala, tapetados de canteiros e adornos, destinado menos à contemplação e mais ao lazer e à necessária salubridade de cidades empestadas e sombrias.

O JARDIM COMO “PAISAGEM ABSOLUTA”

Pela teorização do Jardim como categoria filosófica, a obra de Rosario Assunto impõe-se como meditação única, conduzida no plano dos

fundamentos, transpondo o enfoque estético-artístico numa abordagem ontológica e renovando, para mais, a categoria de inclusão — para além da trivial, e pouco explícita, remissão para o sistema natureza/arte (ou cultura) — numa natureza que é já Paisagem.

A integração do jardim na Paisagem, que não é só o plano de fundo da visibilidade de onde se destacam seres e elementos, mas é essencialmente organicidade, *vida*, permite dotá-lo imediatamente das notas distintivas exclusivas da paisagem natural: a *finitude aberta* e a *temporalidade inclusiva*. Uma paisagem vive desta especial compenetração de espaço e do tempo: um espaço finito, mas aberto, percorrido interiormente pela temporalidade circular que integra, sem as perder, todas as modificações, mostrando-se por isso sempre a mesma e simultaneamente sempre nova. Rosario Assunto releva, assim, primeiro que tudo, a naturalidade vital, autoformadora e autorregeneradora, a ontologia e teleologia naturais, que marcam a essência objetiva do Jardim e onde radica a afinidade paisageira: Jardim é “paisagem em pequeno” (ASSUNTO, 1994a, p.126).

A afinidade não deve fazer perder de vista as diferenças. Naquela, que é unicamente produção imanente e espontânea da natureza, prevalece a exibição pujante, mas difusa das formas minerais, vegetais, animais. Neste, que é colaboração da autopoiese natural e da poiese humana, a forma desprende-se do horizonte, para se “recolher”: o Jardim concentra as dimensões metatemporal e metaespacial intrínsecas que a paisagem natural exhibe por si mesma, mas viradas sobre si mesmo. Enquanto na paisagem a esteticidade se espalha, dado que os limites da finitude, porque aberta, nunca o são realmente, porque nela o finito se abre ao infinito, o jardim fecha-se sobre si ganhando identidade própria como obra cuja dimensão estética encontra nela mesma a sua finalidade:

[...] em cada paisagem tende sempre a estabelecer-se uma relação entre a realidade e a ideia; [...] e essa forma, que na paisagem é difusa, inerente a uma realidade cuja qualificação nunca é unicamente estética, encontrou sempre no jardim o momento da sua própria cristalização recolhida (ASSUNTO, 1994b, p.40).

Já distante da recondução ao sistema das artes, o plano mediador não é o da obra feita, mas a analogia com a arte na modalidade da ideia: imbricação de realidade e pensamento, o Jardim é uma realidade que exprime sempre uma idealidade; nenhum jardim o é sem um ideal. Ideia não é aqui o universal abstrato, um conjunto de regras ou valores genéricos, mas o arquétipo de cada singular, que Assunto aproxima da ideia estética de Kant, interpretada corretamente como teoria da individualização. “*Paisagem absoluta*”: a forma difusa da paisagem individualiza-se no jardim graças a uma poética de colaboração humana que dá origem não propriamente a uma obra acabada, mas a um espaço com identidade própria, um lugar objeto-subjetivo, modelação humana da autofinalização das formas naturais.

O jardim, pois, como natureza inteiramente subjetivada no seu ser expressão do espírito humano; e correlativamente, o jardim, justamente porque natureza feita expressão do espírito humano, como subjetividade inteiramente objetivada (ASSUNTO, 1994b, p.29).

Um lugar ainda eminentemente estético no qual sentimento vital, fruição e reflexão se fundem em simbiose de vida e contemplação. E se no mito do Paraíso, tal como na imagem da paisagem campestre, o belo e o útil não rivalizavam, porque a beleza era inerente ao uso, à produção e ao consumo frugal dos bens agrícolas por parte

das comunidades, também aqui se unem a beleza útil e a utilidade bela. Na conciliação — “paisagem útil, bela como um jardim; e jardim belo, também ele útil na sua beleza” (ASSUNTO, 1994d, p.149) — soa um aviso contra a perda da essência paisageira do jardim, quando o elemento próprio, a temporalidade autogeradora, se esvai, restando unicamente o espaço destituído de tempo, o “espaço verde” para consumo lúdico, o útil utilitário e hedonista que já não convida à profundidade contemplativa, e que invade as metrópoles ultraurbanizadas pela construção massiva e os campos massacrados pela industrialização (ASSUNTO, 1994d, p.105). Sempre que o consumo substitui a contemplação, e o meramente útil se separa do belo, há um pecado original que volta a acontecer, sinal da crise mortal dos jardins dramatizada no artigo “O jardim perdido e os jardins a reencontrar (com algumas variações em torno aos conselhos da Serpente)”:

[...] o massacre operado pelo homem-massa de Ortega, esse a quem a sociedade permissiva ensinou que os jardins são um recurso, de que se pode fazer o que se quiser, e nos quais se pode fazer o que se quiser, desde que aconteceu a assim chamada “reapropriação”. A sociedade permissiva como herdeira da serpente bíblica. E a repetição do que no *Genesis* foi o pecado original deixa cada dia as suas marcas visíveis a todos nos relvados espezinhadados e sujos de latas vazias, de seringas, de preservativos; nas flores arrancadas, nos troncos descascados, nos pavilhões e outros edifícios saqueados de mil maneiras, as paredes sujas de inscrições onde se mostra a estupidez reivindicativa (ASSUNTO, 1994d, p.105).⁴

219

⁴ Uma compilação dos escritos de Rosario Assunto sobre o Jardim está disponível em *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature*,

DA ONTOLOGIA À ÉTICA DO JARDIM

Uma ética do cuidado

Com o diagnóstico sombrio do declínio da essência do jardim em consequência do avanço da temporaneidade sobre a temporalidade e a consequente “agonia da natureza”, contrasta a posição de Anne Cauquelin, cujo modelo não entra em categorias típicas da cultura sábia nem da metafísica, porque escapa, pela sua unicidade, a qualquer modelo. Trata-se do nível mais elementar, despojado de majestade e de função pública, o jardim de cada um, pequena obra e pequeno refúgio, o *jardin ordinaire*. Não o precede uma teoria de engenharia ou arquitetura; não é planejado de uma só vez, num desígnio primeiro, mas vai sendo feito e tratado devagar, pouco a pouco, ao sabor da disponibilidade do tratador. Um espaço peculiar, paradoxal e fragmentário, onde, ao contrário das grandes construções ou concepções arquitetônicas, prevalecem os elementos do ensaio, da tentativa e do erro, a indeterminação e a expectativa, reunidos por Cauquelin na categoria da *doxa*: “Ao lado dessas formas elitistas, a pequena *doxa* parece bem pobre e mesmo mentirosa. No entanto, é ela que nos ajuda a viver, ela gere o que pertence ao cotidiano e, entre outras tarefas, é ela que mantém o trabalho do jardim” (CAUQUELIN, 2003, p.121).

Nem exemplar da grande arte dos jardins históricos, nem aplicação das leis da ciência da natureza, o conhecimento da *doxa*, da opinião, provém dos gestos repetidos, da alternância do trabalho que cava sulcos na terra e as pausas da espera, num uso regrado do tempo, nem

acabado nem previsível, suspenso na atenção que modestamente se precavê contra a desordem (CAUQUELIN, 2003, pp.130–131). Esforço continuado na luta contra o tempo, regado, plantado e replantado, o trabalho do jardim faz parte das pequenas tarefas do cotidiano. Observado e vigiado na fragilidade de um ser em evolução cujo desabrochar se ignora, o jardim comum possui a vida própria de um indivíduo que cresce no interior da vida familiar; tem direito a uma biografia guardada num diário que enumera os comportamentos das plantas, registra a alteração das estações, o desabrochar das árvores de fruto, as tentativas e os malogros de um desenvolvimento que se vai atentamente acompanhando (CAUQUELIN, 2003, pp.80–83).

Realidade “*in situ e in progress*” (CAUQUELIN, 2003, p.154), este pequeno jardim não caberia numa filosofia da natureza nem numa filosofia da arte; “sem qualidades”, faz parte da ordem da casa e depende dela, da simplicidade dos gestos e dos afetos que compõem o “maravilhoso sentimento do ordinário” (CAUQUELIN, 2003, pp.198–199). Se a modéstia e o despojamento defendidos por Cauquelin remetem claramente para uma ética do cuidado, é porque esse jardim depende inteiramente do seu cuidador. Tal um ser frágil, soçobriria se deixado sozinho.

O baldio em autoformação

Mas poderá algum jardim persistir sozinho? Não lhe pertencem, por essência, a mente e a mão do homem?

Toda a gama histórica do jardim tradicional — do classicismo ao romantismo — supunha a precedência de um valor estético humano. Do espaço geométrico ao espaço para a imaginação, do agradável ao bonito e ao pitoresco, o homem projetou valores que lhe asseguravam segurança e abrigo contra o medo, e trabalhava para que a

ordem inicial se mantivesse. A concepção fazia nascer um jardim, mas era a manutenção que o fazia persistir. O braço do jardineiro encontrou o primeiro auxílio nos utensílios manuais, mas estes foram sendo substituídos por máquinas aperfeiçoadas, céleres a arrancar, podar, limpar o que excedesse o projeto inicial, em obediência ao plano da ideia reitora. Concebido e planejado para durar assim, era ainda presença da arte enquanto hegemonia da forma estática sobre o crescimento da matéria:

A forma — a forma dominada — gozava de poder exorbitante de nos precaver contra as remanescências diabólicas do desconhecido. Os jardins tradicionais, constantes no seu desenho, pacificam o espírito, alimentam uma nostalgia, evacuum as interrogações (CLÉMENT, 1994 *apud* LE DANTEC, 2003, p.574).

É por isso, nos antípodas da visão humanizante, que se ergue “o jardim em movimento” de Gilles Clément, remetendo para uma intrinsecidade profunda que contraria toda a intervenção: entregue à imprevisibilidade da natureza, é desta que ele provém. Contrariando a visão ingênua que celebra o persistir do natural sem se dar conta do artificialismo desse natural no contexto de um mundo ultradominado em que pouco resta da espontaneidade, outrora profusa, os princípios do jardim em movimento formam uma ideia totalmente nova, que elege como lugares de possibilidade os terrenos abandonados (*friches*) ou deixados ao desleixo (*delaissés*). Aqui, nesses terrenos vacantes, já ricos de elementos concatenados, desde flores e árvores, mas também de animais, insetos e pássaros, subsiste uma ordem biológica, um potencial que predispõe ao acolhimento de novas espécies trazidas pelo vento, associando a *vagabondage*

da natureza errante à ideia de jardim como laboratório vivo num mundo em extinção.

Contra alguma arquitetura paisagista, que, no intuito de tudo preencher, julga os baldios paisagens em perigo, estes não devem ser outros tantos lugares para intervenção, mas considerados lugares de invenção — de incerteza e imprevisibilidade — por parte da natureza. Contra o horror ao vazio que justificaria o preenchimento ou uso obsessivo desses espaços, Clément defende que é “o vazio arquitetural que contém o pleno biológico” (CLÉMENT, 1994 *apud* LE DANTEC, 2003, p.579). Um terreno abandonado está predisposto a devir um jardim. “Tudo o que o homem abandona ao tempo oferece à paisagem uma oportunidade de ser, ao mesmo tempo, marcada por ele e liberta dele. Os baldios não se referem a nada que pereça. No seu leito, as espécies entregam-se à invenção” (CLÉMENT, 1994 *apud* LE DANTEC, 2003, p.575).

Altera-se o inteiro paradigma jardineiro da Modernidade, fosse ele geométrico, pictórico ou arquitetônico: em vez das nobres espécies ornamentais, “boas”, cuidadosamente separadas das “más” ou daninhas, a coexistência das espécies singelas e dos animais pressupõe ainda a superação do biocentrismo pelo primado do “entre” — o entre os entes —, os intervalos e as relações. Ao desenho que predeterminava circuitos e ao tratamento intensivo que destruía tudo o que ameaçava a estabilidade, a livre natureza em movimento mostra aspectos que variam com o tempo. O jardineiro observa e estuda o que já está, compreende as dinâmicas de transformação dos ciclos biológicos; primeiro conhece, e só depois age, em intervenções mínimas, procurando soluções alternativas às máquinas, numa mera gestão das mutações e dos movimentos permanentes. Uma via privilegiada dessa experiência é o passeio, a circulação do corpo entre caminhos que de modo biológico se vão modificando.

Aí onde ontem se caminhava, já não se caminha mais; aí onde não se passava, passa-se agora. É então a perpétua modificação dos espaços de circulação e de vegetação que justifica o termo de movimento, e é o fato de gerir esse movimento que justifica o termo de jardim (CLÉMENT, 1994 *apud* LE DANTEC, 2003, p.580).

Uma questão subsiste: ainda jardim ou já paisagem?

Acresce que esse jardim involuntário não é necessariamente o campo. Pode nascer dentro da cidade em lugares degradados e, enquanto tais, disponíveis para o renovamento urbano, não pela construção, mas pelo aumento da biodiversidade. Ao contrário da transformação dos terrenos de cultivo, cuja regeneração é lenta, as *friches* têm um clímax relativamente breve, sendo por isso particularmente aptas à experimentação.

O jardim em movimento que nasce de baldios desprezados é ainda o esquema de uma visão global de futuro: o que o jardineiro obtém dentro do seu experimento restrito é ampliado por Clément no conceito de *Jardim planetário*, que substitui outros, de recorte técnico-científico, como ambiente ou sustentabilidade. Mas conceber o planeta como jardim está bem distante da harmonia e fertilidade do Éden; acentua a sua finitude e extensão limitada, como decorre desta definição inicial do *Manifeste du Tiers Paysage*: “O Jardim planetário é uma representação do planeta como um jardim. O sentimento de finitude ecológica faz aparecer os limites da biosfera como o espaço concluso do que é vivente” (CLÉMENT, 2004, p.3).

A proposta da figura do homem jardineiro do planeta é, em última instância, ética. Contém a chamada à ação individual e coletiva disposta a conciliar o bem humano e o futuro biológico, sendo

agora os humanos os jardineiros responsáveis pela perenidade, sempre imprevisível, do vivente.⁵

PARA LÁ DA BELEZA, A VERDADE

Idêntica aproximação de jardim e paisagem na base de uma compreensão da natureza que pouco pede ao homem para ser o que é; idêntica posição contra o decorativismo e o apelo a uma ética da austeridade e da máxima contenção encontram-se em alguns princípios de Louis-Guillaume Le Roy, o jardineiro experimental holandês:

- Se a “jardinagem” consiste em trabalhar a terra, em matar os insetos, retirar as plantas más, deve ser abandonada. [...]
- O trabalho mecânico, que degenera tantas vezes em trabalho inútil, deve ser reduzido ao mínimo, ou melhor, ser proibido. [...]
- O homem não praticará mais decoração vegetal segundo critérios estéticos (canteiros de flores segundo as cores etc.).
- Tudo será feito para que o ciclo natural possa perpetuar-se ou ser restaurado (LE ROY *apud* LE DANTEC, 2003, pp.456–457).

5 Veja-se, para maior explicitação deste conceito, *Le jardin planétaire*, Catálogo da Exposição, Paris La Villette, 1999. Para uma interpretação global do pensamento de Gilles Clément, articulando as categorias de Jardim em movimento, Terceira paisagem e Jardim planetário, veja-se o ensaio de Filippo De Pieri, “Gilles Clément in movimento”, que acompanha a tradução italiana do *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata: Quodlibet, 2005. A noção de “terceira paisagem” (*Manifeste pour le Tiers Paysage*, Paris: Ed. Sujet/Objet, 2004) é abordada por Sebastião F. Almeida Santos, “Projecto de Paisagem. Uma oportunidade na realidade contemporânea”, in Serrão (2012, p.312).

Na mesma linha de pensamento, que substitui o paradigma artístico pelo primado do ecológico, também Lucius Burckhardt conduz uma veemente crítica das tradicionais artes do jardim, pronunciando-se contra o alindamento obsessivo e a sucessiva destruição operada em nome de uma estética do cuidado que, falha da dimensão metafísica, se confina ao aprazível dos tapetes de relva e canteiros floridos que abundam nos jardins privados e municipais (BURCKHARDT, 1980).

A filosofia do Jardim é um dos pontos de vista que capta como espelho fiel a evolução das representações humanas. Considerado com atenção, nem todo o jardim merece ser elogiado como uma pausa na dominação do mundo. Sob a capa aparentemente inócua do estético, foi frequentemente campo de experimentação para incontidos exercícios de antropomensura em nome do bom gosto ou do bem-estar humano. A uma história ou teoria dos jardins deverá acrescentar-se a crítica ética fundada no valor de verdade da natureza. A redução do belo ao bonito, a incompreensão do belo para além da medida humana, para não falar da perda do sublime, imprimem de incertezas o Jardim do futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON, Joseph.** The Pleasures of Imagination, *The Spectator*, 1712, especialmente n.º 412 e n.º 414; trad. port. In: *Cadernos de Anglistica*, 4, Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- ASHFIELD, A.; BOLLE, P. de (Eds.).** *The sublime. A reader in British eighteenth century aesthetic theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ASSUNTO, Rosario.** Il giardinaggio come filosofia e l'agonia della natura. In: _____. *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano: Guerini, 1994a, pp.109–142.
- _____. “Per una ontologia del giardino”. In: _____. *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano: Guerini, 1994b, pp.19–38.
- _____. “Il giardinaggio come arte e come filosofia. In: _____. *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano: Guerini, 1994c, pp.77–107.
- _____. “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare (con alcuni variazioni intorno ai consigli del Serpente)”. In: _____. *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano: Guerini, 1994d, pp.143–169.
- BARIDON, Michel.** *Les Jardins. Paysagistes, Jardiniers, Poètes.* Paris: Robert Laffont, 1998.
- BURCKHARDT, Lucius.** *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft.* Kassel: Martin Schmidt Verlag, 1980. Acessível em: <<https://library.memoryoftheworld.org/#/book/db418f7d-842b-4836-977b-392b7badb1ad>>.
- BURKE, Edmund.** *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.* London: Thomas M. Lean, 1823 [1757].
- CALAFATE, Pedro.** *Teoria e arte dos jardins no século XVIII em Portugal.* Lisboa: Philosophica, 4 (1994), pp.127 140.
- CAUQUELIN, Anne.** *Petit traité du jardin ordinaire.* Paris: Rivages, 2003.
- CLÉMENT, Gilles.** *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, 2004. Acessível em: <http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf>.

_____. *Le jardin en mouvement, de la vallée au parc André Citroën*. 2. ed. Paris: Sens et Tonka, 1994 [1991].

CHOUILLET, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: PUF, 1974.

CONAN, Michel. Postface. In: GIRARDIN, René-Louis de. *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris: Champ Vallon, 1992 [1777], pp.197–252.

EAGLETON, Terry. *The ideology of the Aesthetics*. London: Blackwell, 1990.

FERRIOLO, M. Venturi. *Giardino e Filosofia*. Milano: Guerini, 1992.

FRANZINI, Elio. *L'estetica del Settecento*. Bologna: Il Mulino, 1995.

GARRIGA, Joaquim (Ed.). *Documentos per la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona: G. Gili, 1983.

GIRARDIN, René Louis de. *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris: Champ Vallon, 1992 [1777].

GRIMAL, Pierre. *L'art des jardins*, Paris: PUF, 1974.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Introdução de António Marques. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992 [1790].

KEITH, Thomas. *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500–1800) [Man and the natural world changing attitudes in England (1500–1800)]*. Paris: Gallimard, 1985.

LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et Paysages: Une Anthologie*. Paris: Éditions de la Villette, 2003.

228 **LE ROY, Louis Guillaume.** Principes écologiques qui devraient régir jardins et paysages In: LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et Paysages: Une Anthologie*. Paris: Éditions de la Villette, 2003 [1977], pp.456–457.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Ed.). *La Peinture. Textes essentiels*. Paris: Larousse, 1995.

MILANI, Raffaele. *Le categorie estetiche*. Roma: Pratiche, 1991.

MULLAN, John. *Sentiment and sociability. The language of feeling in the eighteenth century.* London: Clarendon, 1988.

PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

PERNIOLA, Mario. *L'estetica del Novecento.* Bologna: Il Mulino, 1997.

ROGER, Alain. *Ut Pictura Hortus.* Introduction à l'art des jardins. In: DAGOGNET, François (Dir.). *Mort du paysage. Philosophie et esthétique du paysage.* Seyssel: Champ Vallon, 1982.

ROUSSEAU, Jean Jacques. Les Rêveries du promeneur solitaire [Sétima Rêverie]. In: _____. *Œuvres Complètes.* vol. 1. Paris: Ed. du Seuil, 1967, pp.501–542.

_____. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, (1755). In: _____. *Œuvres Complètes.* vol. 2. Paris: Ed. du Seuil, 1971, pp.203–267.

SAINT GIRONS, Baldine. *Fiat Lux. Une philosophie du sublime.* Paris: Quai Voltaire, 1993.

SANTOS, L. Ribeiro. Kant e a ideia de uma poética da natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.17–31.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Da teoria da arte à metafísica da arte. In: *Ao Encontro da Palavra. Homenagem a Manuel Antunes.* Lisboa: Faculdade de Letras (Filosofia), 1986, pp.253 277.

STAROBINSKY, Jean. *La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau.* Paris: Gallimard, 1976.

VERCELLONE, Federico. *L'estetica dell'Ottocento,* Bologna: Il Mulino, 1999.



O Jardim de Epicuro e sua atualidade

Altamiro Sergio Mol Bessa – UFMG

No momento em que estamos sendo fortemente confrontados por pensamentos obscuros, ancorados em crenças irracionais e mistérios nebulosos, impressiona a atualidade do pensamento do filósofo Epicuro e seu jardim, um *kepos*¹, um lugar de ensinamento que nos aponta uma possibilidade de caminho para uma vida serena e uma felicidade estável, especialmente em tempos adversos, que sempre existirão enquanto existir humanidade.

O Jardim de Epicuro, do qual não se conhece exatamente sua materialidade formal, o que aqui é irrelevante, era uma confraria, uma comunidade escola da qual qualquer um podia tomar parte. A contemporaneidade do pensamento desenvolvido nesse lugar, ao longo destes mais de dois mil e trezentos anos desde a morte do filósofo, é comprovada pela retomada de suas ideias por importantes pensadores, de diferentes períodos e correntes filosóficas, como Lucrécio, Diógenes Laércio, Montaigne, Vanini, Gassendi, Hobbes, Spinoza, Hume, Betham, Mill, Kant, Hegel e Marx.

A Grécia de Epicuro já não era mais a formada pelo conjunto das *póleis*, as Cidades-Estados, com autonomia e independência, “unidas pelo sentimento comum de helenidade frente aos bárbaros. [...] A Grécia de Epicuro pertence ao período helenístico, inserida, desde a derrota de Queroneia, no Império Macedônico” (PESSANHA, 2007, p.87). Com essa dominação encerra-se a experiência de democracia das Cidades-Estados e advém a das monarquias, que substitui os *nomoi*, a legislação estabelecida pelos cidadãos em decisões coletivas, pela lei do soberano. “Não fundamentadas no princípio da *isegoria* — direito ao uso político da palavra (na *ágora*) —, típico da experiência democrática, as leis assumem caráter monológico e, ao mesmo

¹ *Kepos*, em grego, é uma espécie de jardim utilitário, para alimentação frugal.

tempo, pessoal, autoritário e casuístico” (PESSANHA, 2007, p.89). Essa dominação macedônica também não só privava o ateniense da sua cidadania como também não permitia mais a livre expressão dos filósofos. “A miséria e a pobreza chamavam para Atenas seitas religiosas e credices de modo que os magos e feiticeiros logo correram para lá em busca de sucesso” (SPINELLI, 2013, p.6). Espalham-se a pobreza, o medo e a insegurança.

Estabelecendo-se nessa Atenas no ano de 306 a.C., primeiro numa casa, adquirindo depois um grande jardim, Epicuro passou a viver com seus seguidores longe dos acontecimentos perturbadores da pólis. “Da casa passam a sair, abundantemente, livros, panfletos e cartas, enquanto no Jardim (*kepos*) acomodam-se os discípulos que depois vão difundir a doutrina por toda parte, permanentemente alimentados, do ponto de vista doutrinário, por novos textos e pela frequente correspondência” (PESSANHA, 2007, p.93).

Qualquer um podia participar do cotidiano do Jardim, nome pelo qual ficou conhecida a comunidade epicurista. Pobres, ricos, cidadãos, escravos, estrangeiros, mulheres donas de casa, prostitutas e escravos. Essa diversidade serviu de motivo para que se propagasse, no imaginário da época, a ideia do Jardim como um lugar de libertinagem, associando Epicuro a um hedonista, o que nunca foi.

O que acontecia realmente dentro do Jardim era o cultivo da liberdade, no “dever ser e fazer o que é natural e racionalmente devido, e não a vida dissoluta (a *asôtia*), a libertinagem e a desordem. Ali ele punha em prática, sobretudo, o grande ideal que forjou para si mesmo e para a sua comunidade: viva escondido (a *lâthe biôsas*) e cuide de si mesmo (a *autárkeia*)” (SPINELLI, 2013, p.8).

Os amigos vinham de toda a parte para viver com Epicuro no seu Jardim “numa convivência muito simples e modesta. Contentavam-se

com um copo de vinho, mas em geral bebiam apenas água” (SPINELLI, 2013, p.9). Praticavam hábitos simples, sem abrir mão do conforto pessoal. Não buscavam arrebatamentos estéticos ou sensoriais, mas apreciavam as coisas simples, como cultivar e consumir os próprios alimentos. Evitavam os trabalhos tediosos e repetitivos, e acreditavam que, se todos vivessem uma vida prazerosa e simples, a velhice poderia ser o auge da vida. A esse respeito, em achados da Biblioteca do Vaticano, encontrou-se esta frase de Epicuro: “Não é o jovem que deve ser considerado uma criatura de sorte, mas sim o velho que viveu bem, pois o jovem, na flor da idade, vai para lá e para cá ao sabor do acaso, hesitando em suas crenças, ao passo que o velho atracou no porto havendo garantido para si a verdadeira felicidade”.

A obra de Epicuro assenta-se num tripé: um metodológico, chamado de *Canônica*, que tratava das normas da sua doutrina; o segundo, *Física*, que reunia os estudos das coisas físicas e naturais; e *Ética*, sobre o agir moral para uma vida feliz. “Tomando a medicina por modelo, a filosofia para Epicuro e seus seguidores nada tem a ver com mera instrução: vale em função de seus efeitos, é essencialmente atividade curativa e libertadora” (PESSANHA, 2007, p.95).

Para o pensador, nós adquirimos, ao longo de toda a vida, informações que se acumulam e interferem em nossos juízos. Então, se quisermos juízos novos, temos que nos libertar de antigos preconceitos e julgamentos. Como não podemos fazer isso totalmente, porque nós somos a nossa experiência, devemos manter vigilante atenção para modificar o que em nós está arraigado. Um cuidado contínuo de abertura para o novo. Ele acreditava que tudo que existe é feito de átomos, inclusive a alma humana, e que a morte é a simples desagregação desse arranjo atômico do qual somos feitos. Dizia ser o medo da morte infundado, pois vem da expectativa da sua

chegada. Quando ela chega é finalmente a paz, pois não há nenhum sofrimento depois dela. Por sermos mortais, o tempo desta breve vida deve ser o de acumular lembranças construídas que possam ser ingredientes futuros para superação dos momentos dolorosos. O filósofo morre serenamente: coloca-se numa banheira de bronze com água quente, pede um copo de vinho e bebe. Depois exorta seus discípulos a seguirem seus ensinamentos e morre, segundo relatou Diógenes Laércio.

A repercussão da obra epicurista pode ser comprovada em três achados importantes. Em 1750, foram descobertas as ruínas da biblioteca do livreiro Fernando Gandara, em Herculano, que havia sido soterrada pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. Nessa Biblioteca foram encontrados mais de dois mil rolos de papiros carbonizados que estão sendo lentamente reconstruídos pela Universidade de Nápoles. Deles já se conseguiu recolher importantes fragmentos da doutrina de Epicuro. Outro achado valioso deu-se em Enoanda, hoje Turquia, em 1884, por dois arqueólogos franceses, quando foram descobertos fragmentos da filosofia epicurista em pedras. Em 120 d.C., Diógenes de Enoanda, seguidor das ideias de Epicuro, gastou sua fortuna inscrevendo nos muros da cidade os seus pensamentos, pois imaginava que nem o tempo, tampouco as traças poderiam assim apagá-los. Hoje, já dispomos de muitos pensamentos epicuristas advindos dessa descoberta. Por fim, em 1888, foram encontradas 81 sentenças em um manuscrito na Biblioteca do Vaticano. Contudo, o que nos chega até o momento é apenas uma parte das numerosas obras produzidas no jardim epicurista, que Diógenes Laércio afirma serem aproximadamente trezentos títulos.

Os jardins atravessam a história sendo um misto de idealidade e materialidade, sendo sua sobrevivência dependente de uma ética

constante do cuidado, como nos fala Adriana Veríssimo Serrão no capítulo precedente. São lugares especiais criados como peças de resistência, modelos de paraíso que deixam de fora dos seus limites protegidos a selvageria, a barbárie e as feras (SCHAMA, 1996, p.233). Foi num Jardim que Epicuro construiu uma potente filosofia, que encontrou nesse tópus as condições para o seu florescimento, especialmente pelo contraponto que ofereceu à tirania e à irracionalidade do seu tempo e a todos os outros vindouros. Expulsou para fora de seus limites os acontecimentos terríveis da época em que vivia, que, na visão do filósofo, eram impossíveis de serem modificados pela ação social e política. Dentro dele edificou o paisagismo imaterial de um “mundo interior, subjetivo, a ser libertado das ilusões e credices que atormentam e escravizam a alma. E se a felicidade não pode mais advir da participação num projeto coletivo de procura do bem e da justiça, isso não impede que ela seja construída pessoal e intimamente. Sábio é agora não mais aquele que, como no tempo de Platão, deve comandar o leme da nau da Cidade, mas o que se desliga completamente dos tumultos e das agruras da vida política para construir a serenidade espiritual e dirigir livremente sua nau interior. ‘Vive ignorado’, aconselha Epicuro” (PESSANHA, 2007, p.93).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SPINELLI, Miguel. *Epicuro e as bases do epicurismo*. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

PESSANHA, José Américo Motta. As delícias do jardim. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Ética. Vários Autores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

9

Praça do Papa

Marieta Cardoso Maciel – UFMG

As praças públicas são parte do espaço urbano construído e, portanto, arquitetura. A configuração planejada pelo urbanismo ou pela expansão das cidades molda e desenha o perímetro externo, tanto das suas praças quanto dos seus parques. A arquitetura da paisagem é que se incumbem dos desenhos internos.

Neste ensaio relato o caso do projeto, do qual fui autora, da Praça Governador Israel Pinheiro que, adotada pela população de Belo Horizonte, ganhou dela o carinhoso nome de Praça do Papa, em homenagem ao Papa João Paulo II que, em sua primeira visita ao Brasil, celebrou ali uma missa. Trata-se de um registro que ainda não havia sido feito, no qual descrevo aspectos importantes do projeto desse que hoje é um dos principais cartões postais de Belo Horizonte. Nele é apresentado um pouco da memória da construção desse significativo local público da capital mineira.

O PROJETO DE ARQUITETURA PAISAGÍSTICA

Para cada lugar, cada tempo, conforme a cultura e disponibilidades ambientais, surgiram tipos diferentes de praças e parques públicos. Os grandes e majestosos jardins e parques privados, que representavam o luxo e o poder, foram abrindo suas portas para o uso público nas cidades modernas e contemporâneas. A arquitetura e o urbanismo institucionalizaram essas áreas e assumiram a autoria dos seus desenhos na cidade, fazendo-os cumprir a sua função de utilidade pública. O conceito atual e amplo de ambiente urbano multiplicou e diversificou essa função, mas a tecnologia e a arquitetura paisagística possibilitam novos desenhos internos que possam atender às novas funções urbanas.

Atualmente, nas cidades e aglomerações urbanas, os espaços ame-
nizadores da estrutura urbana são constituídos por reservas ecológicas,

parques urbanos, praças, jardins e demais áreas e equipamentos projetados, construídos e conservados para essa finalidade — os espaços livres de uso público. As praças públicas são espaços raros e escassos hoje em dia, e são valorizadas pelos benefícios físicos e sociais trazidos à população. Nesses espaços, o recreio ou lazer contrapõe-se ao trabalho onde o tempo é limitado e as atividades são repetitivas. O recreio é eventual, festivo, ocasional, comemorativo e representa atividades fora do trabalho nas quais os indivíduos extravasam a sua “liberdade”. As praças, além de constituírem marcos físicos e referenciais da micro e macropaisagem, seja pelo valor biofísico, seja pelo seu valor cultural, contam a história, a vida e a personalidade da cidade. Atraem para si os usuários pela quebra do ritmo de sua vida cotidiana. As praças mudam suas características funcionais e formais quando a cidade muda e porque os cidadãos também mudam.

A praça é um lugar urbano projetado ou espontâneo, conforme a origem da cidade onde se localiza. É um lugar livre por não haver nele edificações e é fechado pela ambiência do entorno. A sua finalidade arquitetônica e ambiental é constituir um lugar atraente, social e saudável, contribuindo para a qualidade ambiental da cidade. Consiste num espaço urbano cujo desenho externo é determinado pelo desenho da cidade, e seus limites físicos definem seu desenho interno. Configura-se e percebe-se o entorno envolvente e trabalha-se o espaço contido. Para um lugar ser considerado praça urbana, deve possuir três condições: a acessibilidade (articulação da praça com o entorno); o percurso (articulação dos seus ambientes internos); e a expressão plástica (harmonia entre os desenhos externos e os desenhos internos).

Os projetos em arquitetura paisagística ou projetos ambientais urbanos são designações de tipos de projetos pertencentes à arquitetura. Eles devem considerar valores sociais e ecológicos dos lugares,

e terminam por ser indutores das cenas urbanas. O profissional em arquitetura paisagística deve encontrar, na dinâmica da cidade, os dados para a elaboração de projetos de praças e parques que ofereçam, ao público alvo, propostas desenhadas que induzam à criação de novas paisagens e novos espaços para a fruição do lazer público. Dessa forma, os espaços livres destinados ao recreio público da cidade poderão exercer a função urbana a eles destinada, gerando a melhoria ambiental da cidade.

O arquiteto emprega a ciência e a tecnologia em seu trabalho, seja no projeto ou na sua execução. A eficácia dos projetos executados é testada diretamente no campo real, dimensionando a responsabilidade do profissional no lugar e para com seus clientes.

A observação e análise dos resultados dos próprios projetos e daqueles de outros profissionais fazem o arquiteto paisagista adquirir um repertório de conhecimentos amplo e crescente, de maneira que alimente o seu grau de sensibilidade e de capacidade de criação. Entretanto, esses conhecimentos não são suficientes para garantir a eficiência e adequação de seu trabalho, porque somente a sua execução e a arquitetura podem prová-los. Utilizando-se do conhecimento ambiental urbano e do aperfeiçoamento crítico e autocrítico, o profissional de arquitetura paisagística poderá transformar o “processo inicial” em “processo contínuo” de investigação, podendo atingir a eficiência da concepção arquitetônica no seu desempenho formal e funcional.

O arquiteto deve atuar efetivamente no processo técnico-construtivo de seus projetos arquitetônicos para que os seus desenhos sejam reais e utilizados pela coletividade. O controle da transformação do abstrato no real e a comprovação na paisagem das ideias desenhadas dão ao profissional embasamentos teóricos e práticos que estimulam a origem de um novo projeto, um outro caso, uma outra experiência.

A PROPOSTA DA PRAÇA DO PAPA

A Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (PBH) designou o Departamento de Projetos da Secretaria de Obras para elaborar um estudo preliminar do altar provisório que serviria para a missa campal do Papa João Paulo II, com uma previsão para acomodação de um milhão de pessoas. A Praça Israel Pinheiro foi escolhida como o local para o singular evento.

A eficiência do trabalho foi testada no dia 1º de julho de 1980, com a celebração da missa, quando uma multidão de número superior ao previsto concentrou-se na região, participando pacificamente do evento.

O espaço que recebeu o Papa João Paulo II, quando de sua visita a Belo Horizonte, adquiriu, a partir de então, uma característica peculiar que influenciou as autoridades municipal e estadual, juntamente com a Cúria Metropolitana, para a implantação de uma “Praça” que, além da lembrança da visita inédita, deveria abrigar ambientações para atividades recreativas e grandes eventos populares. Decidiram implantar uma praça que, além disso, tivesse características religiosas. Esses parâmetros se destacaram dos demais projetos arquitetônicos para praças públicas até então elaboradas, devido à inusitada temática. Na ocasião, foi previsto também um museu. Para esse trabalho a equipe técnica composta por arquitetas e engenheiros da PBH, que trabalharam na concepção e construção do altar, foi incumbida da tarefa de projetar e executar a Praça do Papa.

A elaboração e o desenvolvimento do Projeto Arquitetônico Paisagístico seguiram a metodologia de praxe, qual seja: a coleta de dados sobre a cidade e o lugar, e o programa funcional (obtido com a participação popular, institucional e técnica). A resultante teórica gerou o conceito e os desenhos sintetizados no Estudo Preliminar que,

após aprovação de todos os agentes envolvidos, deu continuidade ao processo de elaboração do Projeto Executivo e sua Concretização.

O Estudo Preliminar teve como premissa o privilegiado cenário natural existente formado pela encosta, vegetada e alternada com o minério de ferro, da Serra do Curral, a topografia em forma de anfiteatro e tudo envolvido pelo céu azul de Belo Horizonte. Devido ao gigantismo físico-territorial da praça, o Estudo necessitou de uma referência geométrica para a elaboração de seu desenho interno.

O privilegiado cenário existente foi a premissa do que procurou valorizá-lo ainda mais. Como recurso formal e funcional, utilizou-se a modulação em tramas quadradas, com áreas de 100 m², correspondentes a uma concentração, confortável, de vinte pessoas nas áreas impermeáveis para atender ao programa de uso público estabelecido previamente (grande concentração de pessoas).

O estudo, a análise e o diagnóstico ambiental do lugar e de seu entorno imediato foram essenciais para a definição da sua tipologia de praça, uma Praça Simbólica, e também para o aproveitamento máximo dos recursos naturais disponíveis. A intenção foi reinventar uma paisagem que compatibilizasse o artificial com o natural utilizando as cores, texturas e volumetria da paisagem original, valorizando-a ainda mais por meio do paisagismo.

A intervenção Arquitetônica Paisagística, no seu desenvolvimento, levou em consideração o programa de atividades proposto para a praça pela população, pelos órgãos públicos envolvidos e pelas condições ambientais do lugar: um espaço para recreação de todos, um lugar para a realização de grandes e diversificados eventos, e uma paisagem nova e adequada ao seu ambiente.

Trata-se de uma rotatória no sistema de circulação local que distribui os fluxos de veículos e pedestres em várias direções do bairro

Mangabeiras e, por suas condicionantes biofísicas, tais como a sua dimensão física-territorial, altimetria e localização geográfica, assume posição de destaque sensorial na paisagem da cidade e do lugar.

A topografia acidentada definiu dois grandes platôs: na parte mais alta, o primeiro nível, que é mais visualizado e percebido; o segundo platô é adequado para a concentração de pessoas, prática de esportes específicos, meditações e o que a dinâmica urbana direcionar e o espaço permitir. O acesso principal do conjunto é feito no segundo nível que, pelas condições da acessibilidade universal, é a melhor localização para distribuição dos fluxos internos na praça. Os passeios externos permitem os percursos a todos os ambientes. O elemento arquitetônico — escada —, ainda que seja restritivo quanto à acessibilidade interna, articula os dois níveis e tem dimensões proporcionais às da rotatória e das ambiências criadas. No projeto inicial, a Praça abrigaria um museu com a história da visita do Papa, um auditório, sanitários e lanchonete. Devido à dificuldade em cortar a rocha ali localizada em tempo hábil para a sua construção, o projeto foi alterado, transformando-se o local em taludes. Esses taludes gramados são importantes elementos artificiais que acomodam os dois níveis entre si e os passeios, e contribuem com o aspecto natural pretendido na conceituação.

Devido às condicionantes físicas do local, principalmente a topografia, foi adotado como recurso formal e funcional o emprego de módulos e eixos ordenadores que organizam e racionalizam os espaços a serem trabalhados. Com isso foram definidas as superfícies permeáveis (aquelas onde existem condições ambientais de troca energética entre os elementos naturais) adequadas para a localização das espécies vegetais e as superfícies impermeáveis (onde não existem condições ambientais de troca energética entre os elementos naturais) adequadas às atividades humanas previstas no programa de uso público.

Os módulos em tramas quadradas foram organizados a partir de dois grandes eixos ortogonais. A dimensão de cada módulo é de 10 m x 10 m, o que corresponde a espaços com capacidade para vinte pessoas nas áreas impermeáveis, que atende ao programa de uso público estabelecido previamente para grande concentração de pessoas.

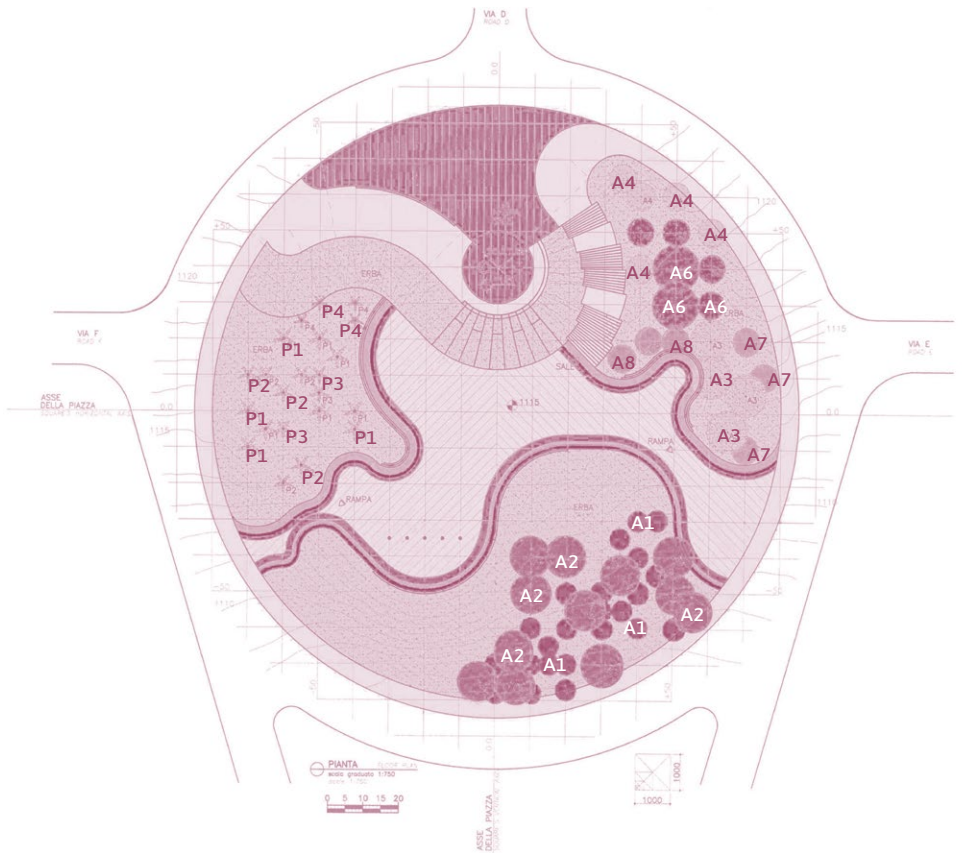
A orientação, aeração e iluminação natural foram aspectos levados em consideração na elaboração do desenho interno da praça, que respeita, dentro das possibilidades técnicas construtivas, as curvas naturais do terreno. O desenho externo da praça utiliza o mesmo traçado geométrico do centro histórico da cidade, é um círculo de 85 m de raio circundado por vias locais de 25 m de largura. As relações geométricas estabelecidas pela modulação facilitam a transformação da ideia em realidade, a harmonização dos desenhos internos e externos, e o impacto da nova paisagem com o entorno imediato.

O desenho interno consiste em curvas geradas pela própria aparência do terreno original concentradas nos planos de base. São acentuadas pelas cores do material de piso, que harmoniza com as cores do próprio lugar (cor de ferro, marrom escuro, café, tijolo, amarelo claro). Os bancos acompanham os desenhos dos planos de base.

Após a aprovação pública e institucional do Estudo Preliminar, o Projeto Executivo foi elaborado visando as condições técnicas para a execução das obras dentro dos prazos e custos previstos.

A praça simbólica, construída e utilizada hoje intensamente, é uma praça monumento. O monumento da praça é um obelisco e uma cruz, criado pelo escultor Ricardo Carvão Levi, em de aço Corten com altura pré-definida no projeto executivo. O equilíbrio e a harmonia foram construídos na praça. Nela os homens se encontram, meditam; as crianças saltam o espaço do tempo.

Figura 1: Especificação da vegetação – 1982.
Fonte: Acervo da autora.



O mobiliário foi criado especialmente para a praça: bancos, jardineiras, lixeiras e luminárias acompanham a configuração dos platôs em curvas. A forma é contínua para abrigar um grupo maior de pessoas, condição para um espaço de uso público intenso.

O material empregado é o concreto aparente, que permite flexibilidade formal e estrutural, como é o caso dos bancos simples e duplos que amparam os taludes.

As superfícies impermeáveis são revestidas com material antiderapante, a cerâmica *Gail* de 12 cm x 24 cm, adequada à intensidade das atividades públicas e à configuração da praça. A cor empregada foi a do ferro e suas variações, areia, café, terra; enfim, cor e textura que oferecessem personalidade à praça, mas respeitassem as do lugar. Grafismos e combinações valorizam os espaços impermeáveis e conferem identidade aos ambientes.

A vegetação empregada é um dos elementos naturais que, junto aos elementos arquitetônicos, complementam o cenário previsto. As três grandes massas vegetais foram definidas com o objetivo de criar microclimas agradáveis, referências estéticas e valorização dos espaços permeáveis. Estão localizadas de forma que não obstruam as vistas principais do entorno da praça e vice-versa (Fig.1).

O grupo 1 (Quadro 1) contém elementos vegetais representativos das palmeiras de Minas Gerais, localizadas nos taludes à esquerda do obelisco em nível intermediário.

248 O grupo 2 (Quadro 2) constitui-se de um mostruário de árvores de médio e grande porte do cerrado mineiro e está localizado no talude à direita do obelisco, ao longo da escada. Entre elas a árvore símbolo de Belo Horizonte, a quaresmeira.

O grupo 3 (Quadro 3) é composto de árvores de pequeno e médio porte que pontuam ambiências no talude frontal ao obelisco.

Quadro 1 Grupo 1: palmeiras adaptadas biologicamente ao clima e ao solo, e que representem sua ocorrência em Minas Gerais.

Nome popular	Legenda	Nome científico
Jerivá	P1	<i>Syagrus romanzoffiana</i> (Cham.) Glassman
Guariroba	P2	<i>Syagrus oleracea</i> (Mart.)
Juruá	P3	<i>Syagrus macrocarpa</i> Barb. Rodr.
Licuri	P4	<i>Syagrus coronata</i> (Mart.) Becc.

Quadro 2 Grupo 2: árvores do cerrado mineiro.

Nome popular	Legenda	Nome científico
Ipê amarelo do cerrado	A3	<i>Tabebuia caraiba</i> (Mart.) Bur.
Ipê branco	A4	<i>Tabebuia roseo-alba</i> (Ridl.) Sand.
Pau-brasil	A5	<i>Caesalpinia echinata</i> Lam.
Pau ferro	A6	<i>Caesalpinia ferrea</i> Mart. ex Tul. var. <i>leiostachya</i> Benth.
Sibipiruna	A7	<i>Caesalpinia peltophoroides</i> Benth.
Chuva de ouro	A8	<i>Cassia ferruginea</i> (Schrad.)

Quadro 3 Grupo 3: árvores de médio porte.

Nome popular	Legenda	Nome científico
Quaresmeira	A1	<i>Tibouchina granulosa</i> Cogn.
Oiti	A2	<i>Licania tomentosa</i> (Benth.) Fritsch.

Figura 2: Vista diurna – 1995.
Fonte: Acervo da autora



Todo o restante dos taludes foi revestido com gramínea própria para pisoteio e circulações: *Paspalum notatum* Flügge.

No cenário diurno a praça se integra com o entorno imediato (Fig.2) enquanto no cenário noturno oferece condições de uso público e de destaque visual na cidade

Todos os projetos complementares, elétrico, estrutural, hidráulico entre outros, foram elaborados e executados pela PBH.

A Praça Israel Pinheiro recebe um público considerável, principalmente nos finais de semana, que ali vai para usufruir uma visão panorâmica da cidade e gastar um pouco do seu tempo de descanso numa paisagem reinventada para esse fim. Tornou-se, juntamente com os elementos naturais do lugar, um símbolo da cidade e um ponto turístico onde acontecem grandes eventos religiosos, artísticos e culturais.

Cartão postal da centenária Belo Horizonte, a Praça do Papa — nascida da Praça Israel Pinheiro — é daqueles espaços urbanos que ficarão na história. Afinal, ninguém menos que o Papa João Paulo II arrastou até ela, em julho de 1980, uma incalculável multidão, promovendo um delírio coletivo que somente um Papa com o seu carisma poderia provocar. Sua Santidade ficou bem impressionado com o seu prestígio por aqui. E isso ele deixou bem claro em sua homilia durante a missa celebrada por ele ao pé da Serra do Curral. A cavaleiro da cidade, no alto das Mangabeiras, a Praça do Papa acabou se tornando um espaço de concentrações e promoções religiosas. Não é estranho, portanto, que o local emane energia positiva e luz própria (GOMES, 1997 — jornal Estado de Minas).

251

A importância do evento foi a origem de uma nova paisagem para Belo Horizonte. O próprio nome da praça, oficialmente chamada de

Praça Governador Israel Pinheiro, foi mudado pelo povo. Inaugurada no dia 12 de dezembro de 1982, só é conhecida como Praça do Papa.

O projeto original não foi totalmente implantado devido a vários fatores, e, durante esses anos de intensa utilização pública, a paisagem se transformou com a cidade. Muitas espécies vegetais foram introduzidas, outras substituídas, mas o importante é que a praça contribui para a melhoria da qualidade da vida urbana e exerce grande influência na vida das pessoas.

10

Paisagens da escuta

Rogério Vasconcelos Barbosa – UFMG

E, assim como a luz, em um ambiente escuro, ilumina e torna visíveis os espaços e os volumes, esses mundos interiores da escuta são criados ou revelados nas flutuações de intensidade da sensação.

(BARBOSA, 2014, p.112).

I

Falo aqui de uma relação entre escuta e paisagem. Não se trata, entretanto, de paisagem sonora no sentido de ambiente acústico natural ou de sons da paisagem natural combinados entre si para gerar um tipo especial de música (SCHAFER, 1993), ou ainda das origens imaginárias das fontes sonoras percebidas (WISHART, 1996, p.139), mas de uma escuta musical que revela uma paisagem interior. Trata-se de uma escuta da música que constrói, progressivamente, um território/paisagem através de uma organização dos traços expressivos deixados pelos eventos sonoros na memória¹.

1 É importante ressaltar que há muitas “músicas” diferentes, cada qual com seus contextos particulares de produção e com suas práticas específicas de escuta. Quando falo de “música” neste texto, faço isso a partir de uma perspectiva pessoal, sem com isso pretender estabelecer qualquer quadro de valores fixo ou absoluto. As “músicas” que tenho em mente quando discuto a experiência

O sonoro é evanescente, dissolve-se continuamente à medida em que vibra. Para se tornar material musical, é preciso que deixe suas marcas na memória. Só assim pode se sustentar no tempo e permitir que o que passou continue e se relacione à sensação presente, assim como às expectativas que se insinuam do futuro. A memória, por sua vez, trabalha com blocos de tempo, integração de sensações díspares que alcançam uma espécie de consistência ou unidade. Mesmo a escuta de um gesto breve — por exemplo, uma sequência rápida de notas progressivamente mais agudas — exige da memória uma síntese da sucessividade — de modo a relacionar as notas em uma direção ascendente e a capturar toda a sequência como uma *gestalt*. A escuta musical requer concentração e sustentação das sensações sucessivas, para que uma forma musical possa constituir-se no tempo.

Mas não se pode reduzir as operações da memória à formação de blocos temporais imediatamente sucessivos. O tempo musical é labiríntico, e as formas percebidas ocorrem em diversos níveis, de modo que, para além dos blocos imediatos do presente, formam-se também conexões com elementos surgidos há muito mais tempo, mesmo àquilo que havia se perdido do foco do pensamento. O tempo musical retorna frequentemente a seu passado, relacionando os elementos percebidos com eventos anteriores, como se ramificasse e, ao invés de traçar uma linha única, pudesse tecer toda uma teia de conexões entre seus diversos instantes.

A tradição fenomenológica apoia-se no princípio de que a mente utiliza processos de retenção (memória) e protensão (expectativa)

257

da escuta estão ligadas ao contexto da produção contemporânea de concerto. Mesmo delimitando um campo, não pretendo reduzir as múltiplas experiências possíveis a meus exemplos. Apenas assumo uma perspectiva e falo a partir dela, buscando conectar diversas facetas que considero importantes.

para encadear o fluxo da consciência. É no encadeamento de instantes que a percepção do tempo ultrapassa o puro “agora” e estende raízes em direção ao passado e ao futuro. Entretanto, esse movimento de integração de passado, presente e futuro na escuta revela-se, muitas vezes, instável e ambíguo. No fluxo musical há sempre dois movimentos opostos: um de articulação e diferenciação de objetos; outro de dissolução dos limites dos mesmos objetos em um fundo amorfo contínuo. É um jogo que se estabelece entre um tempo que permanece e sustenta o momento — a duração do objeto percebido — e outro tempo incessante que flui, flecha instantânea entre um passado fugidio e um futuro incerto. A escuta apreende blocos de tempo como objetos, mas, ao mesmo tempo, dissolve esses objetos em múltiplas linhas temporais. Ao lado de forças centrípetas que articulam internamente os contextos sonoros, há também forças centrífugas que os explodem, que os difratam em subcomponentes ou em traços expressivos de um material não inteiramente organizado. Nesse estágio molecularizado, o material se apresenta como um campo de forças instáveis que ocasionalmente se coagulam em formas temporárias².

Essa “coagulação” formal instável é determinada por um processo de redução na escuta, denominado “finitude retencional” pela tradição fenomenológica (STIEGLER, 1994). Diante da multiplicidade inabarcável de traços expressivos, a escuta codifica o fluxo musical dando consistência a um conjunto restrito de elementos: forma-se uma imagem mental do momento sonoro, uma espécie de mapa orientador

2 Deleuze diferencia o plano de organização, responsável pelo “desenvolvimento das formas”, do plano de consistência, que “não conhece senão relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas levadas por fluxos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.107).

que territorializa o sonoro. Um mapa nunca se identifica com o território que ele mapeia. Ele apenas organiza o território através de uma redução, determinando pontos de referência e modos dinâmicos de conexão. Basta uma modificação sutil das referências que o mapa se transforma; em consequência, a instabilidade da escuta.

A natureza do tempo musical é complexa, não se adaptando à representação tradicional de uma seta dirigida do passado ao futuro, em que o presente se reduz a um ponto no contínuo temporal. Para que haja escuta, é preciso sustentar o tempo e relacionar passado, presente e futuro; é preciso construir um sentido a partir dos dados da memória, da sensação imediata e da expectativa. A escuta abre “janelas” temporais — contextos musicais com durações variáveis — e, nelas, recorta alguns elementos privilegiados, assim como qualifica os planos de “fundo”. Por sua vez, a partir das relações encontradas entre os elementos selecionados nas “janelas” sucessivas, a escuta constrói, progressivamente, um mapa do território sonoro.

II

A sensação é sempre múltipla e inabarcável em todos os seus detalhes e algo sempre nos escapa na escuta, que é seletiva. Por isso é fundamental o exercício da reescuta, de modo que cada vez possamos compreender um pouco melhor esses mundos ricos e complexos criados pela arte dos sons³. É fundamental retornar às mesmas peças e, a cada vez, observar um aspecto diferente da textura sonora. E, mesmo em uma única

259

3 “A possibilidade, durante experiências repetidas, de tomar rotas alternativas e se focar em diferentes aspectos atribui uma qualidade espacial à escuta, como uma viagem por uma cidade desconhecida, que lentamente torna-se mais familiar” (MASON, 2005, p.26).

escuta, é preciso retornar aos mesmos elementos de modo a criar uma rede de relações no tempo. A repetição é um fator crucial para conseguirmos construir um plano de continuidade na escuta. Ela nos conduz espontaneamente a estabelecer ligações e comparações. Há diferentes formas de repetição, pode-se mesmo repetir de modo bastante transformado, mas captar relações entre os eventos sonoros é o caminho necessário para sustentar a escuta e construir um plano interior.

Diante do impacto da sensação sonora, a escuta recorta contextos de durações limitadas e busca relações entre os elementos percebidos no bloco de sonoridades. O material musical pode apresentar eventos destacados que logo estabelecem jogos comparativos entre si: repetição ou contraste, variação em algum aspecto específico — mais forte ou mais piano, mais lento ou mais rápido, mais agudo ou mais grave etc. Há também fluxos mais ou menos homogêneos que podem capturar a atenção e sugerir direções em algum espaço imaginário. Os blocos de tempo capturados pela escuta interpretam-se enquanto tipologias texturais.

O bloco textural combina os elementos/componentes de uma situação/paisagem sonora. Eles se entrelaçam como os fios de um tecido de sonoridades. São fios, pois há uma continuidade latente entre os elementos, continuidade não necessariamente de som sustentado, mas, ao contrário, permeada de interrupções. É justamente nas interrupções que se definem os contornos/perfis dos elementos. Em algumas passagens articula-se de modo irregular, num quase soluço ou quebra de respiração; em outras, as interrupções acontecem de modo regular e pulsado. Mas, para além das quebras, o fio continua sua linha, ao mesmo tempo em que se tingem do caráter de seus ritmos locais. Os elementos ritmados agrupam-se em tipologias e cada uma define um tipo diferente de fio. Há entrelaçamento na superposição dos fios e transparência na quebra de um fio interrompido que dá espaço e

visibilidade à continuidade de outro. Há feixes de fios que se agrupam, formando tramas mais ou menos homogêneas.

Para além do tecido, a textura sonora apresenta também uma face tátil. Nela, o relevo acústico é mais volumétrico do que linear, de modo que a escuta explora as dobras do plano sonoro, suas depressões e saliências. Há camadas e regiões privilegiadas que atraem a atenção, como se conduzidas por linhas de fuga, formando núcleos mais sólidos e nuvens de ressonância ao redor. São elas que matizam esses centros mais definidos com sombras e reflexos sutis. Há também cores e brilhos, tons escuros e claros. O sonoro difrata continuamente sua matéria expressiva em referências sinestésicas, de modo que pode ser observada uma convergência dos sentidos na sensação disparada pela escuta da paisagem sonora.

III

Falo de paisagem, pois tanto o tecido formado pelo entrelaçamento dos fios de elementos, quanto a superfície modelada, enrugada ou granulada da face tátil do sonoro engendram uma situação em que pode ser observada algum tipo de permanência global. Há paisagens com diferentes dinamismos internos, mas algo sempre permanece na cena acústica. A natureza da paisagem define-se justamente no envolvimento global dos movimentos locais, na permanência que integra seus fluxos parciais. Por outro lado, todos os movimentos locais, internos à paisagem, trazem à mesma seus afetos. O bloco textural é também um bloco de afetos⁴. A paisagem nunca é expres-

261

⁴ Deleuze (1992, p.213) fala da obra de arte como “um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *afectos*”.

sivamente neutra, mas sim carregada de sensações diversas que a compõem enquanto conjugação de qualidades expressivas.

Há diferentes formas de se considerar a dimensão expressiva na música. Ela pode estar relacionada ao poder de certas sonoridades nos afetarem de um modo instintivo, o que faz, por exemplo, com que um som forte desperte habitualmente sensações completamente diferentes de um outro som de baixa intensidade. Da mesma forma, os ritmos e as velocidades têm sua expressão diferenciada e característica, o que pode ser observado, por exemplo, nos nomes de movimentos das sinfonias clássicas — *Allegro*, *Largo*, *Presto* etc. —, que indicavam não apenas uma velocidade, mas também um caráter.

O afeto também pode estar relacionado a uma herança histórica, que associa certas sonoridades a contextos que as utilizavam no passado. Assim, por exemplo, uma caixa clara executando padrões rítmicos regulares pode evocar música militar, mesmo quando ouvida em uma peça de concerto. De modo similar, trompas executando quintas vazias nas sinfonias clássicas traziam ecos das antigas caçadas, pois esses instrumentos tinham função de orientar os grupos de caçadores nas florestas. Há uma grande variedade de situações onde esse tipo de referência a contextos musicais mais antigos pode ser observada. Os compositores frequentemente lançaram mão desse tipo de associações na escolha de seus materiais sonoros. A elaboração do material musical envolve, portanto, não apenas a dimensão acústica imediata, mas também essas camadas de referências mais sutis. De um modo amplo, pode-se dizer que toda música alimenta seus sentidos possíveis da história e que, por mais que os contextos musicais se renovem, sempre trazem sombras de seu passado.

IV

Se há permanência global definindo o horizonte de uma situação/paisagem sonora, por outro lado é fundamental reconhecer a quebra ou articulação entre blocos/quadros diferentes que se sucedem. Essa quebra possibilita o surgimento de uma espécie de narrativa, com a sequência ordenada de quadros sugerindo um fluxo discursivo. Através da alternância e recorrência de blocos, um processo de transformação conduz a escuta através de um percurso. Atravessa-se a paisagem, move-se de um ponto a outro e então um território maior é desvelado. Em algumas passagens, uma dramaticidade impulsiona o movimento, e a transformação torna-se fortemente direcionada; em outras, a travessia é feita com contrastes suaves e sutis, e o território torna-se tapete sonoro desdobrado no tempo⁵.

Nesse sentido, é interessante diferenciar duas estratégias diferentes utilizadas pelos compositores para as narrativas/percursos formais. A primeira delas parte de uma visão de sobrevoos, de uma perspectiva que valoriza o enfoque global e busca tornar perceptível o grande panorama em sua consistência. Todas as conexões entre os diferentes momentos/situações submetem-se à busca de clareza na perspectiva abrangente. A outra estratégia interessa-se mais pelo percurso tateante, pelo passo a passo, assim como pelo surgimento do imprevisível em cada curva do caminho. O que se busca na direção tomada são as pequenas descobertas de recantos, nichos e clareiras. Podemos pensar nas diferenças entre as grandes estradas, com suas direções

⁵ Visscher (2001, p.149) desenvolve uma discussão sobre relações da música silenciosa do compositor Morton Feldman — suas “superfícies” ou “telas” temporais — com as técnicas tradicionais de tapeçaria da Anatólia.

predominantemente retas, sem muitos desvios, e as pequenas trilhas que contornam os obstáculos ao invés de removê-los. Apesar disso, não há propriamente contradição entre as duas concepções, embora toda uma forma diferente de se situar no mundo esteja implícita em suas escolhas⁶. Deve-se mesmo pensar na importância das combinações dos enfoques global e local: sem um direcionamento global, a travessia corre o risco de se perder em um labirinto; sem os rodeios locais, perde-se intensidade na experiência do percurso e a direção externa se apresenta árida e esvaziada.

V

Para além da função de entretenimento, a arte ocupa-se da educação das sensibilidades. Para cumprir esse objetivo, o ponto crucial é a valorização da experiência individual em uma situação de fruição artística. Trata-se de iniciar uma viagem na imaginação guiada pelas sensações e conduzida de modos imprevisíveis pelas correntes que emergem das memórias individuais. É preciso construir sentidos na experiência e, ao mesmo tempo, permitir que uma linha livre se desenhe flutuante na imaginação. A apreciação não é passiva, mas demanda envolvimento e criatividade, e é isso que permite inflamar a experiência para se alcançar um outro espaço, mais intenso e cheio de vida.

Os mistérios que cercam a obra de arte estão ligados à potência infinita a que a imaginação é convocada: o objeto artístico limitado e circunscrito se abre a dimensões insondáveis na interioridade do sujeito (BARBOSA, 2014, p.119).

⁶ Uma discussão sobre esse tema pode ser encontrada em Serres (2001, p.241).

Este texto destacou a necessidade de se sustentar a percepção conectando sensações distintas, para se construir um plano de continuidade da escuta. Abordou, também, a organização do bloco de sensações em linhas de força, assim como o tecido textural que captura as diferentes situações sonoras e envolve seus fluxos internos em permanências temporárias. Tratou, ainda, da dimensão expressiva do material musical para, finalmente, descrever as narrativas formais estabelecidas na sucessão de diferentes situações/paisagens, assim como algumas estratégias para conectar as dimensões local e global da forma.

A aproximação da escuta musical à ideia de paisagem procurou evidenciar a busca de consistência na construção de um sentido para a experiência. Para isso, foi necessário dissolver a nitidez das fronteiras entre a sensação sonora e as cadeias simbólicas que se tecem a partir de sua emergência. O objetivo foi, de algum modo, desvelar algumas dobras misteriosas desses mundos interiores da imaginação musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Sobre a composição musical: metamorfoses entre escuta e escritura. In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio B.; CANESSO, Roger (Orgs.). *A música dos séculos 20 e 21 – Série Diálogos com o som*. Barbacena: EdUEMG, 2014, pp.111–120.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

MASON, Christian. *Harrison's Clocks: a perspective on their Context, their Time, and their Mechanisms*. 2005. Disponível em: <http://www.bestmusicteacher.com/download/harrisons_clocks.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2015.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1993.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

STIEGLER, Bernard. *Machines à écrire et matières à penser. Genesis*, 5, s.l., Jean-Michel Place, 1994, pp.25–49.

VISSCHER, Éric De. Surfaces de temps. À propos de Morton Feldman. In: LÉVY, Fabien (Org.). *Les Écritures du Temps*. Les cahiers de l'Ircam. Paris: L'Harmattan, 2001, pp.141–153.

WISHART, Trevor; EMMERSON, Simon. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Sobre os autores

Adriana Veríssimo Serrão é Professora Associada com Agregação do Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde ensina Antropologia Filosófica, Estética, Filosofia da Natureza e Filosofia da Paisagem. É doutora em Filosofia pela Universidade de Lisboa e investigadora responsável pelo *Projeto de Investigação Filosofia e Arquitetura da Paisagem*, desenvolvido no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Altamiro Sergio Mol Bessa é Professor Associado do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e Professor Permanente da Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na mesma instituição, onde ensina *Teorias da Paisagem*. Tem doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP e estágio pós-doutoral na mesma instituição com a pesquisa *Aportes da Filosofia da Paisagem à Arquitetura Paisagística*.

Augustin Berque é geógrafo, filósofo e orientalista francês, Diretor de Estudos Emérito da

EHESS, École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, onde ensina mesologia. Tem doutorado em Geografia pela Universidade de Paris. É autor de numerosas obras sobre a relação das sociedades humanas com o ambiente e foi o primeiro ocidental a receber o *Grande Prêmio Fukuoka de Cultura Asiática*, em 2009.

Cláudia Ribeiro é doutora em Desenvolvimento Rural pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde defendeu a tese *Desejos serranos: a emancipação de uma paisagem nos Campos de Cima da Serra, Rio Grande do Sul, Brasil*. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no referido Programa.

Frederico de Paula Tofani é Professor Associado do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG, onde também atua como Professor Colaborador no Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável. É Doutor em Geografia pela UFMG. Dirigiu a Escola de Arquitetura da UFMG de 2012 a 2016.

Maria Angela Faggin Pereira Leite aposentou-se como Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e ensina no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na mesma instituição. É doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Universidade de São Paulo e fez estágio pós-doutoral em Progettazione Urbana no Politecnico di Milano. Dirigiu a FAU-USP e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Marieta Cardoso Maciel aposentou-se como Professora Titular do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG. Possui doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP. Desenvolveu inúmeros projetos de arquitetura paisagística, especialmente em Belo Horizonte. Foi Diretora do Parque Municipal de Belo Horizonte e Vice-Diretora da Escola de Arquitetura da UFMG.

Rogério Vasconcelos Barbosa é Professor Associado do Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e Professor Permanente do Programa de

Pós-graduação em Música na mesma instituição. É doutor em Música/Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Tim Ingold (Timothy Ingold) é Professor Titular da cadeira de Antropologia do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais da University of Aberdeen, Escócia. É PhD em Antropologia pela Universidade de Cambridge, Reino Unido. É o autor, dentre outros, do livro *The Perception of the Environment*, referência nos estudos fenomenologicamente orientados em antropologia ambiental.

Vladimir Bartalini é Professor Livre Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ensinando também no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na mesma instituição, na Área de Concentração Paisagem e Ambiente. Tem doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e é membro fundador do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura – LABPARC/FAU-USP.

André Dornelles Dangelo,
Frederico Canuto e
Marcela Silvano Brandão Lopes
conselho editorial

Ana Paula Baltazar e
Altamiro Sérgio Mol Bessa
coordenação editorial

Isabela Izidoro e Paula Lobato
projeto gráfico e diagramação

Alexandre Bomfim
revisão

Maria Paula Berlando
apoio técnico

Fapemig e NPGAU
financiamento

Este livro, composto nas fontes
Stolzi Display e Asap, foi impresso
em pólen bold 70g, com tiragem de
500 exemplares, na gráfica Formato em
Belo Horizonte, em janeiro de 2021.

coleção
nrgau

Neste livro, o leitor
percorrerá um instigante
colóquio, expressão do
vasto potencial teórico,
metodológico, cultural e
afetivo da paisagem.
São contribuições de
múltiplos campos,
antropologia,
arquitetura, etnografia,
filosofia, geografia e
música, trazidas pelos
sensíveis pensamentos
dos professores:
Adriana Veríssimo
Serrão; Altamiro Sergio
Mol Bessa; Augustin
Berque; Claudia Ribeiro;
Frederico de Paula
Tofani; Maria Angela
Faggin Pereira Leite;
Marieta Cardoso Maciel;
Rogério Vasconcelos
Barbosa; Tim Ingold e
Vladimir Bartalini.

