

Simone Cortezão Freire

# **CARTOGRAFIA DA PAISAGEM ALTERADA**

BELO HORIZONTE  
ESCOLA DE BELAS ARTES UFMG  
2010

Simone Cortezão Freire

## **CARTOGRAFIA DA PAISAGEM ALTERADA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Mabe Bethônico

BELO HORIZONTE  
ESCOLA DE BELAS ARTES UFMG  
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **SIMONE CORTEZÃO FREIRE** Número de Registro **2008699913**.

Título:

**“CARTOGRAFIA DA PAISAGEM ALTERADA”**

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mabe Machado Bethonico – Orientadora – EBA/UFMG

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos - titular –IA/UFRGS

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 18 de outubro de 2010

## **DEDICATÓRIA**

*Dedico essa dissertação a minha família que faz parte das inquietudes que levaram a essa pesquisa.*

*Ana Clara, Débora, Francisco, Gustavo, Juninho, Leandro, Marta, Waldete e Vivian.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a muitas pessoas que contribuíram de muitas maneiras para a feitura deste trabalho.

Em especial a Mabe Bethônico, a ela meu profundo respeito e admiração.

A Maria Angélica Melendi, pela importante contribuição na pesquisa bibliográfica.

Ao Stéphane Huchet pela importante contribuição na banca de qualificação.

A Maria Ivone dos Santos pelo entusiasmo com que recebeu o convite para defesa.

Ao Gustavo Ferreira pelo carinho, apoio e atenção às minhas angústias e paciência diante das ausências.

Aos amigos Breno Silva, Simone Tostes, Monique Sanches, Dellani Lima, Genilma Boehler e ao Marcelo Maia pela confiança.

A todos os vizinhos e amigos de infância pelas contribuições e pelos valiosos materiais de pesquisa.

## RESUMO

O presente trabalho de pesquisa surge da investigação de paisagens alteradas, áreas pós-industriais e da geografia urbana que é conformada pela indústria. A preocupação principal é revê-las como espaço de investigação crítica sob o ponto de vista particular, integradas às noções da peculiar natureza industrial com suas consequentes transformações na paisagem, além das relações do homem com esse novo meio produzido. O trabalho foi feito na intenção de constituir novos olhares sobre as paisagens em formação, transformação e deformação e abrir pistas ao artista, arquiteto e também aos habitantes desses lugares como lugar a ser pensado e trabalhado.

“Cartografia da paisagem alterada” é uma pesquisa que indicia a paisagem alterada em pelo menos dois estratos: um que é o da construção da geografia da cidade pela indústria e o outro que é a paisagem alterada subjetivamente, o que configura uma crítica e uma reação à conformação sócio-geográfica em outros parâmetros - da proximidade, da experiência vivida e da construção de um vocabulário próprio. A pesquisa teórica sobre áreas pós-industriais, associada a referências nas artes e na arquitetura, constitui o primeiro estrato. Teorias e procedimentos artísticos de Robert Smithson, Joseph Beuys e Rem Koolhaas fornecem material para o segundo, mediante a pesquisa do cotidiano no lugar, a região do Vale do Aço, que se configura em um guia - glossário.

**PALAVRAS - CHAVE:** Paisagens alteradas, entropia, áreas pós-industriais, Vale do Aço.

## ABSTRACT

The current research work comes from the investigation of escapes altered, post-industrial areas and the urban geography shared by the industry. The main concern is to review such areas as open areas for critical investigation about private stand point integred with the notion of their particular industrial nature with its consequential landscape transformation, beside the relation between new and this produced environment this work was made with the intention of creating a brand new view over these escapes in formation, transformation and deformation and open clue to the artist ,architect and habitant from this places how to use for studied and worked.

“Altered escape cartography” is a research that indicate escapes in at least two different extracts: one is the construction of city geography by the industry and the other one is the subjectively altered escape, which in a way, configures a criticism and a political reaction to the social-geographical conformism in the other parameters by adjacency ,the experience and construction own vocabulary . The theoretical research about post –industrial areas associated to the references of arts and architecture is the first extract. Theory and behavior artistics by ROBERT SMITHSON, JOSEPH BEUYS and REM KOOLHAAS which supplies the material for the second one, (the Vale do Aço region) configures itself into a glossary-guide.

KEYWORDS: Altered escape, entropy, post-industrial areas, Vale do Aço.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Joseph Beuys: *I like América and América likes me*, 1974

FIGURA 2: Joseph Beuys: *Como se explicam quadros a uma lebre morta*, 1965

FIGURA 3: Joseph Beuys: *7000 Carvalhos*, 1982

FIGURA 4: Joseph Beuys: *7000 Carvalhos*, 1982

FIGURA 5: Joseph Beuys: *7000 Carvalhos*, 1982

FIGURA 6: Robert Smithson: *Non-Site # 2*, 1967

FIGURA 7: Robert Smithson, *Texas Airport*, 1966

FIGURA 8: Robert Smithson, *Spiral Jetty (Movie Treatment)*, 1970

FIGURA 9: Robert Smithson, *Broken Circle-Spiral Jetty*, 1971

FIGURA 10: Robert Smithson, *Stills from Spiral Jetty*, 1970.

FIGURA 11: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The bridge Monument showing wooden sidewalks*, 1967

FIGURA 12: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: Monument with pontoons - The pumping Derrick*, 1967.

FIGURA 13: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Great Pipes Monument*, 1967

FIGURA 14: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Fountain Monument (Bird's Eye View)*, 1967

FIGURA 15: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Fountain Monument (Side View)*, 1967

FIGURA 16: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Sand-Box Monument*, 1967

FIGURA 17: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 18: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 19: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 20: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 21: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 22: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 23: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo), 1967

FIGURA 23: *Itabira* (imagem Google maps), 2009.

FIGURA 24: Simone Cortezão, *Estádio do Independência*, 2010.



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>PRÓLOGO</b> .....  | 10 |
| <b>PARTE 1: TRADIÇÃO DA PAISAGEM IDEAL</b> .....                          | 18 |
| 1.1 - Concepções de natureza e paisagem: Construção e desconstrução ..... | 18 |
| 1.2 - Transformações da paisagem .....                                    | 23 |
| <b>PARTE 2: CITAÇÕES</b> .....  | 27 |
| 2.1 – Rem Koolhaas: Nova York Delirante .....                             | 27 |
| 2.2 - Joseph Beuys: 7.000 Carvalhos .....                                 | 33 |
| 2.3 - Robert Smithson: Escritas, mapas, earthworks .....                  | 41 |
| <b>PARTE 3: TERRITÓRIOS PÓS - INDUSTRIAIS</b> .....                       | 63 |
| 3.1 - Entropia e Paisagens entrópicas .....                               | 63 |
| 3.2 - Da angústia a denúncia .....  | 69 |
| <b>PARTE 4: A PAISAGEM ALTERADA</b> .....                                 | 71 |
| 4.1 - Segunda paisagem transformada: o estudo .....                       | 71 |
| 4.1.1 - Vale do Aço .....   | 71 |
| 4.1.2 - O Estudo .....  | 73 |
| 4.2 - Dificuldade da captura do lugar .....                               | 77 |
| 4.3 - Sobre ‘campos’ de ‘futebol’ .....                                   | 83 |
| <b>PARTE 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                | 87 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                   | 89 |
| <b>ANEXOS – “GLOSSÁRIO”</b> .....   | 92 |

## PRÓLOGO

Quando me mudei do centro sul para a Acesita<sup>1</sup> em 1989, o cotidiano industrial ainda era muito intenso. Quando terminamos a mudança já era noite, as luzes de vapor de mercúrio completamente alaranjadas, já quase acendendo, sempre muito fortes. No final da avenida para onde acabara de me mudar, avistava a chaminé principal e as torres iluminadas. Aquilo era sensacional, parecia um parque de diversões, por causa daquele objeto enorme que era toda a indústria e os apitos que lançavam nas ruas multidões. Às 17 horas acontecia uma ‘festa’. Praticamente toda a população ia para as ruas esperar pais, irmãos, maridos chegarem do trabalho. Grande parte dos trabalhadores voltava para casa de bicicleta. Gostava de ficar na varanda vendo a multidão passar, mesmo que não tivesse de esperar ninguém da minha família.

Talvez eu sempre tenha sido um pouco estrangeira na região, meu pai músico, mais tarde, funcionário da prefeitura, minha mãe professora de uma escola na periferia, engajada socialmente; eu não fazia parte da rotina milimétrica da indústria, mas a vida regular da cidade começava a repercutir.

Pouco tempo depois um parque com uma roda gigante chegou à cidade, ficava minúsculo diante da imensidão das torres e luzes da indústria, a partir desse momento passei a entender a diferença entre o parque e a Acesita. Assim, ir ao parque de diversões ou ao teatro tornou-se um tanto quanto pequeno, o encantamento por suas luzes e estruturas já não era tão grande.

Com o tempo a multidão nas ruas passou a ser cansativa e quase patética. Já não saía de casa para ver a rua. Eram sempre as mesmas pessoas, com os mesmos uniformes e suas bicicletas barra circular azuis ou verdes, oxidadas e envelhecidas pela fuligem.

Já com meus 10 anos começava a sair das fronteiras do meu território de circulação, passei a andar de bicicleta pela cidade, mas meu lugar favorito era o entorno da

---

<sup>1</sup> Acesita é o nome da indústria siderúrgica situada em Timóteo, é também o nome da parte da cidade onde fica localizada a usina. É uma maneira dos habitantes diferenciarem a parte industrial (centro norte) da parte administrativa onde está localizada a prefeitura (centro sul). Em 2007 após a Acesita ser vendida ao grupo Mittal Investments, o nome da empresa foi mudado hoje se chama Arcelor Mittal.

indústria. Ainda hoje é o melhor lugar para andar de bicicleta na cidade; é um largo passeio da usina cercado de longas grades metálicas que circundam grande parte da cidade. Nesses passeios construía um vocabulário da maquinaria. Parte das grades é marcada por inscrições de perigo, alta-tensão, setorizações, toda a parte interna iluminada por luzes vermelhas e verdes; um gradil bem vazado, grande parte aberto, vai cercado grandes galpões com montanhas de areia, contêineres de minérios, coque, caldeiras, escória, reservatórios de gásômetro e hidrogênio, guindastes, monta-cargas, postes de alta tensão. Já no bairro Vila dos Técnicos a iluminação no interior da usina é completamente esverdeada, onde ficam os fornos e chapas fumegantes. À medida que se vai chegando à região central de Timóteo, a paisagem muda, são grandes pátios de bobinas, locomotivas, vagões lacrados, chapas, laminados empilhados, pontes rolantes e filas e mais filas de caminhões que escoam toda a produção pela BR 381.

O chão sempre com uma fina camada de poluição e o calor infernal agora, era o que mais sentia, não demorou muito e em 1991 começa o anúncio de privatização da empresa. Mas foi por volta de 1993 que houve realmente a privatização. Talvez tenha sido o momento mais duro pelas rápidas transformações. Muitas pessoas foram demitidas e com as demissões veio a desestruturação familiar para muitos que cresceram comigo. Agora, as ruas começavam a se esvaziar. Passaram a ser grandes demais para tão poucas pessoas circulando na cidade, agora não eram necessários tantos funcionários, novas tecnologias foram implantadas.

Foi exatamente nesse momento que eu, meus irmãos e outros amigos começamos a fazer passeios nas áreas industriais, agora num momento de transição e obsolescências de alguns processos da produção. Elas já não eram mais tão monitoradas e muitas áreas como os eucaliptais já em desuso ficaram ainda mais abandonados. Sempre passeávamos próximo às linhas de trem e das escórias, éramos um bando de adolescentes soltos. Meu irmão e seus amigos jogavam futebol em um campinho numa área de eucaliptais da Acesita. Outra diversão nas áreas menos monitoradas pela usina era nadar numa caixa d'água gigantesca da Acesita, no alto do bairro Vila dos Técnicos.

Como em qualquer estrutura industrial para siderurgia, a caixa d'água era extremamente perigosa, mas sabíamos disso; com um tubo de mais ou menos um metro de diâmetro e uma grade metálica de fechamento. Essa caixa alimenta a aciaria, a água é utilizada para o resfriamento de alguma caldeira e em momentos não muito previstos a água era totalmente sugada, isso acontecia muito rapidamente; todos os

meninos chamavam esse acontecimento de 'chupão'. A sucção da água era muito forte, então tinha que nadar sempre atento ao movimento da água. Em épocas muito quentes a caixa d'água parecia um clube. Havia uma grande diversão nisso tudo, desde montar estratégias para entrar nesses lugares, quase sempre com vigilantes sonolentos e dispersos até nadar no reservatório gigante.

Os usos eram e são tão cotidianos que as grandes diretorias da empresa Acesita nunca souberam disso. Toda essa diversidade de estruturas é muito urbana, por isso, os moradores, sempre, de alguma forma coabitam ou invadem essas áreas privadas e de fronteira entre o doméstico e o privado. Em uma cidade completamente morosa, apática e inerte, essas são as pequenas resistências cotidianas.

Hoje depois de certa distância em relação ao imediato comecei a compreender o que me moveu na escrita de toda essa pesquisa. O que me paralisou durante esses dois anos, e me impulsionou a enfrentar o trabalho disciplinar de dissertar. Talvez seja um elogio ao fracasso do controle, do que foi desprogramado, das máquinas e áreas obsoletas e industriais que surgem em meio ao urbano, quando a cidade e a natureza industrial construída se fundem. Quando parecem não servir para mais nada.

## INTRODUÇÃO

Paisagens corróidas e fraturadas vem se formando em torno das cidades. Agora também fazem parte da cidade, urbanos em extensão territorial, de dimensões geográficas, numa abrangência sem limites - estados da natureza e do urbano cada vez mais distantes da formação do arquiteto e urbanista. Será mais do que uma transformação na superfície, uma mudança no *estar no mundo*?

A partir das ambições técnicas e industriais, ou meras fantasias de futuro, a proposta dessa dissertação é investigá-las sob o ponto de vista particular, mas integrado às noções da peculiar natureza industrial e suas conseqüentes transformações na paisagem e nas relações do homem com esse meio produzido pela indústria. No âmbito da cultura disciplinar, a paisagem é apresentada como pitoresca e ideal, sem corrosões ou retiradas; no urbanismo ela aparece planejada e funcional, visões de progresso calcadas na técnica e na programação da vida, logo, quando aparecem deslocadas, a ordem vai desfazendo-se – nos fragmentados uma outra cidade, um certo esgotamento da ideia de planejamento e ordenação.

Aos poucos, temos os remanescentes finais, as sobras dos processos e das contínuas retiradas dos recursos naturais pela indústria, antes disso temos ainda a obsolescência industrial nas mais diversas situações, e observo essas obsolescências e as paisagens alteradas que afloram discretamente na vida cotidiana. Frente a esse quadro onde a cidade apresenta sintomas que são os indicativos de nossa época e que constituem pontos críticos a serem pesquisados.

Então, o que se segue é uma espécie de cegueira. Eu acho que é o que chamamos de lucrativos cegos. E, de repente eles se encontram dentro de uma gama de desolação sem saber como chegaram lá. Portanto, é sim uma forma estática de olhar as coisas.<sup>2</sup> (SMITHSON, 1996:309) (tradução nossa)

Nessa geografia fragmentada, é construída a cidade que nos confronta, entre mega estruturas industriais e paisagens alteradas. O não-previsto da tecnologia e da cidade visível dá lugar às transformações e a novas apropriações. Ao mesmo tempo, frustra a racionalidade, desvia, transformando o plano de cidade original em especulações de

---

<sup>2</sup> (...) So that a kind of blindness ensues. I guess it's what we call blind profit making. And then suddenly they find themselves within a range of desolation and wonder how they got there. So it's rather static way of looking at things. (SMITHSON, 1996:309)

diversas ordens, transforma a promessa do projeto de desenvolvimento inicial em valor operatório. A pesquisa busca abrir novas possibilidades para um olhar baseado no diálogo crítico com essa realidade, aceitando a desprogramação, os destroços e a paisagem alterada como diferença entre os elementos do urbanismo atual. Busco entender o urbanismo não de forma literal, como disciplina, mas como instrumento de exploração, leitura e invenção, numa intenção que extrapola a contribuição para a solução de problemas imediatos e dirige-se à consciência de um futuro por fazer, na medida em que observo e descrevo o cotidiano desse lugar, incorporado a transformação e as naturezas produtivas como espaço urbano.

Assim há uma interligação de campos do conhecimento para refletir sobre a natureza, as paisagens alteradas e entrópicas. Como aponta Smithson 'O artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se um em relação ao outro, em vez de continuar a trabalhar e produzir no isolamento. (...). Até o momento, arte, ecologia e indústria, tal como existem, são em sua maioria abstraída das realidades físicas específicas de certos lugares e paisagens.'<sup>3</sup> (SMITHSON, 1996:379) Elegi criações literárias e artísticas como referência. A tentativa é construir um trabalho não como a comprovação fechada de hipóteses, mas a construção de material e vocabulário.

"Cartografia da paisagem alterada" é uma pesquisa que indicia a paisagem alterada em pelo menos dois estratos: um que é o da construção da geografia da cidade pela indústria e o outro que é a paisagem alterada subjetivamente, o que de certa forma configura uma crítica e ao mesmo tempo uma reação política à conformação sócio-geográfica em outros parâmetros.

Toda a pesquisa teórica aqui apreendida sobre áreas pós-industriais, associada a referências nas artes e arquitetura (Smithson, Beuys e Koolhaas), constitui o primeiro estrato, que fornece o material para o segundo, mediante a pesquisa do cotidiano no lugar, a região do Vale do Aço, configurando um guia - glossário.

A metodologia de pesquisa foi baseada, primeiramente, em torno da noção de paisagem e de natureza vistas historicamente. A partir dessas noções, caminho para o reconhecimento dos resíduos dessas paisagens em que emergem a paisagem urbana e

---

<sup>3</sup> (...)The artist, ecologist, and industrialist must develop in *relation* to each other, rather than continue to work and to produce in isolation. Yet, art, ecology, and industry as they exist today are for the most part abstracted from the physical realities of specific landscapes or sites. (...) (SMITHSON, 1996:379)

as memórias coletivas atuais. Em seguida, empreendi no estudo de artistas que interferiram no entendimento da natureza e de seus estados de transformação. Artistas que tiveram como objeto da prática artística a cidade e a natureza considerando o fenômeno industrial na cidade e em suas obsolescências, catástrofes ou perdas de energia. Por fim, elaborei uma caracterização de condições urbanas específicas, a região do Vale do Aço, localizada no leste de Minas Gerais, com base nos estudos selecionados num esforço de construir uma reflexão que sirva como guia, que possibilita determinado trânsito, porém não somente geográfico ou cronológico.

Para construir essa reflexão, a dissertação está organizada em cinco capítulos.

Na primeira parte trato das noções e construções iniciais acerca do termo paisagem, uma revisão de parte da tradição, que apontam para os substratos de nossas práticas espaciais que remetem muitas vezes a uma natureza idealizada e ordenável. Para fundamentação dessa primeira parte utilizei o autor Simon Schama, que discute a natureza e a paisagem a partir de noções vinculadas às memórias coletivas. Schama aponta para uma natureza irreversivelmente modificada, não como uma obra somente dos séculos industriais, mas uma modificação essencialmente da cultura humana. Com a estabilidade desfeita pelas profundas transformações sofridas na natureza ao longo da história e com sua aceleração nos séculos industriais; temos vastos territórios em tensão, assim como sinais dissonantes na harmonia das paisagens anteriores, refletem a dimensão e o conteúdo do problema. Esse conflito latente parece extensível ao próprio conceito de paisagem e à ideia de natureza, como uma relação não resolvida com a própria natureza.

Na segunda parte apresento experiências associadas a referências nas artes e na arquitetura. Utilizo, principalmente, os procedimentos e práticas de Robert Smithson e Rem Koolhaas, para chegar ao entendimento ou à ação com estados alterados da paisagem e da natureza. As principais referências da dissertação são os trabalhos: *'Monumentos de Passaic'* de Robert Smithson e *'Nova York Delirante'* de Rem Koolhaas; cada qual marcando com clareza uma estratégia própria quanto à leitura e a interpretação das cidades. Os autores desenvolvem uma estrutura própria para pensar e interpretar esses lugares. A estrutura desses trabalhos incorpora dados científicos, pesquisas, imagens, sem furtar-se à racionalidade da produção e do sistema cultural e ao mesmo tempo expande e desvia, transformando as especulações de diversas ordens em *ficções* dotadas de valor operatório para *'ler'* as cidades.

Na terceira parte discuto as problematizações e conceituações acerca do termo entropia e paisagens entrópicas apresentadas por Robert Smithson.

Na quarta parte apresento a região do Vale do Aço em Minas Gerais como objeto de estudo e tema central de onde ramificaram todas as questões apresentadas anteriormente e de onde parte toda a produção de um exercício prático, o “glossário”.

A quinta e última parte, o *glossário*, apresentado em anexo, é um exercício alargado de escrita e de reflexão produzidos com imagens, filmes, dados técnicos, mapas e memórias. Será que nossas experiências cotidianas são capazes de nos fazer compreender melhor as grandezas territoriais? A leitura e a descrição do Vale do Aço constituem-se como instrumentos de tradução espacial? Avançam e aprofundam o entendimento da construção de uma geografia recente feita pelas cidades que constituem essa região?

Ao escrever sob uma perspectiva pessoal, tento descortinar uma sensibilidade ambiental, estética e formal mais complexa. Numa espécie de *glossário* que mapeia o lugar através dos meus dias, transcreve minhas percepções, experiências e os encontros com as histórias do lugar coabitadas por construções coletivas.

O *guia-glossário sobre o Vale do Aço - Minas Gerais* é uma versão condensada da região, partindo de recursos narrativos variados, mapas, imagens e escritos de arquivo, álbuns de família, vídeos, percursos cotidianos e textos; o registro de uma história menor e não-oficial do lugar. Dos fragmentos de conversas colhidas ao acaso às memórias pessoais e experiências da região; da vontade de começar do mínimo, à narração do quintal ao invés do país. Essa tentativa de leitura de uma realidade é devido a uma troca de escalas, ao invés de ler somente os mapas que tanto se transformam é possível ler o cotidiano, a vivência desse lugar.

Diante disso, começo a partir das escalas menores e mais acessíveis. A casa, a rua, o bairro, depois a cidade e a região. Diante dos 807,246 Km<sup>2</sup> que abarcam a região do Vale do Aço, paisagens e naturezas ‘urbanas’, os fatos cotidianos podem ser quase apagados, mas nesse habitar, muitas vezes silencioso diante das imensidões, pode também ser a abertura de um entendimento sobre a cidade e as naturezas industriais.

Georges Perec, no livro *Espécies de Espaços* realiza procedimentos de inventariar, numa profunda relação de intimidade com os objetos e espaços. Numa dimensão das



histórias particulares, Perec constrói uma história sobre a rua, a cidade e as paisagens. Utiliza-se de uma narrativa de aproximação que funciona como um *zoom* em macro e micro. Essa lente de *zoom* fica explícita na estrutura narrativa e nas divisões dos capítulos; seguindo em minuciosas descrições que começam nas camas em que já havia dormido; de todos os quartos onde pernitoitou, da rua, das calçadas próximas, ampliando cada vez mais até alcançar a cidade e o campo. No entanto a ferramenta de *zoom* utilizada no meu trabalho aparece de maneira 'defeituosa', de forma que ela é usada não para criar uma narrativa, mas para criar uma aproximação com a escala territorial tratada. O efeito *zoom* é manipulado pelo leitor, já que o mapa *index*, que estrutura o glossário, não tem ordem fixada.

A sobreposição de leituras aparece também no projeto gráfico do livro, do mapa *index* como leitura 'psicogeográfica', numa sobreposição parcial das letras e palavras que compõem o trabalho. Já os capítulos de cunho mais histórico são impressos em papel amarelo, semelhantes ao de um catálogo telefônico.

Por fim, apresento as considerações finais acreditando que o trabalho não se encerra em um texto, em sua forma fechada, já que o material estudado, produzido e formatado servirá para algumas repercussões práticas sobre as paisagens alteradas sob forma de obra, arquitetura ou projeto.

O trabalho se firma como possibilidade de construção de um vocabulário de significados, experiências e situações. Tal matéria pode se conformar como conteúdo capaz de gerar desdobramentos para o campo arquitetônico e artístico.

## **PARTE 1: TRADIÇÃO DA PAISAGEM IDEAL**

### **1.1 - Concepções de natureza e paisagem: Construção e desconstrução**

Todas as nossas paisagens, urbanas ou naturais, dos parques urbanos às trilhas traçadas nas montanhas distantes têm a marca ou rastro do nosso estar no mundo, substancialmente uma modificação da presença como o registro da cultura humana. Afinal a natureza selvagem não demarca a si mesma, tampouco se ordena ou disciplina para o uso social; a natureza se refaz e se apaga constantemente em suas múltiplas camadas. O escritor Simon Schama descreve:

Só as florestas que ressurgem após sua destruição ou resultam do plantio são monótonas, com sua infinidade de coníferas. Uma floresta madura e intacta produz naturalmente suas próprias clareiras. (SCHAMA, 1996:68)

O interesse na construção da ideia de paisagem historicamente é tentar entender como estabelecemos uma relação com a natureza, quando a transformamos no conceito paisagem: humanizada, para uso e disciplinada.

Essa dissertação é capaz de avançar frente a algumas ideias de natureza e paisagem? O objetivo não é apresentar mais uma explicação do que perdemos, seja na existência social ou na industrialização, mas sim, uma exploração do que ainda podemos encontrar.

Paisagem: trata-se da apreensão do olhar, quando enquadra ou revela modos como o mundo é construído e visto; ela é parte da tradução do espaço vivido. Entretanto há um problema. Ela não é exatamente a realidade de um espaço, é quase como um exercício puramente de tatear uma superfície, como se fosse uma imagem, seja ela pictórica, verbal ou mental. A simples presença ou ideia da paisagem já estabelece uma distância em relação à natureza, transformada ou reduzida e mais do que isso, uma vivência navegada por meios de uma memória construída coletivamente.

Diante da crise ambiental que acompanhamos e dos graves problemas que ameaçam os ambientes, destruindo-os ou desfigurando-os com sérias consequências; a questão da paisagem tornou-se um núcleo de discussão cada vez mais recorrente. A ação do homem no espaço natural é abordada por muitos pesquisadores a partir de 1970; a noção de paisagem foi retomada em diversas áreas de reflexão, em diferentes níveis de análise. Ainda que sob diferentes abordagens, há pontos comuns de entendimento: a paisagem é compreendida como espaço construído, envolvendo percepção, concepção e ação, vindo a constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural, como discutem diferentes escritores: Schama (1996), Corbin (1989), Roger (1997), Berger (2000) e Milton Santos (1982).

A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também uma matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza. (BERQUE, 1998: 84-85)

Nesse contexto, Simon Schama autor do livro *Paisagem e Memória* (1996) traz várias definições de paisagem, a partir de três eixos interpretativos complementares para se pensar a natureza: as árvores, a água e as rochas, desenvolvendo um conteúdo para cada um deles em lugares e situações diferentes. Simon Schama (1996) evidencia uma natureza que se reveste de uma aura sagrada e mítica. Propõe entender a paisagem como o produto de uma cultura comum, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões. Ao longo do livro descreve uma tradição pictórica e incrivelmente elaborada que ocorria em imagens presente em quadros, gravuras, cartões-postais, fotografias que envolvia a natureza encenada, mais poética que literal e conferindo-lhe um significado idealizado.

O livro *Paisagem e Memória* vai aos poucos, entre resíduos do passado à paisagem mais cotidiana, reconhecendo uma memória acumulada e presente na paisagem urbana da cidade.

Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha. No entanto cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário. (SCHAMA, 1996: 70)

Schama indica a paisagem como sendo tudo o que a vista alcança e tudo em que há a presença humana em duas instâncias: da modificação e presença humana na natureza e de uma memória coletiva construída ao longo da história.

Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é a obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996: 17)

Numa outra definição, pode-se dizer que paisagem, é um sistema complexo e dinâmico, onde diferentes fatores naturais e culturais interagem e evoluem em conjunto. Determina e é determinada pela ecologia, fatores culturais, emotivo-sensoriais e socio-econômicos.

A própria palavra landscape (paisagem) nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com herring (arenque) e bleached linen (linho alvejado), no final do século XVI, procedente da Holanda. E landschap, como sua raiz germânica, landschaft, significava tanto uma unidade de ocupação humana- uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser agradável objeto de uma pintura. (SCHAMA, 1996: 20)

Nesse sentido, o termo paisagem como natureza modificada, a partir de uma existência social será fundamental para o desenvolvimento desse trabalho. Assim, o significado de paisagem, sempre presente cotidianamente nas noções de distância e proximidade não se limitam às questões numéricas ou geométricas. Outros códigos tornam-se operativos: memórias, o estar no mundo, a cultura, a pequena escala e micro história torna-se importante. “Na verdade, não é exagero dizer que a civilização clássica sempre se definiu em oposição às florestas primitivas”. (SCHAMA, 1996:92)

As construções iniciais em torno da noção de paisagem são ideais cênicos, a representação de uma condição ideal. O que qualifica muitas vezes modos de olhar e fazer, modos esses que carregamos na contemporaneidade. Como idealizações de natureza, essas são evidentes em nossas praças, parques, casas e até mesmo nas fotografias de viagem. Mas é ali no jardim e no parque que é apresentada a natureza como elemento ordenável.

A prescrição do jardim suburbano para curar as aflições da vida na cidade designa o gramado como remanescente de um velho sonho idílico, embora em seus pastores de cabras e suas debulhadoras tenham sido substituídos por tanques de pesticidas e ceifadeiras industriais. (SCHAMA, 1996: 77)

(...) A grama, estendendo-se por hectares e hectares de terra, tornou-se o elemento essencial da civilidade estabelecida: grama nas pistas de boliche dos parques urbanos, onde se acalmavam os trabalhadores(...) E a grama começou a prevalecer no jardim doméstico em meados do século XIX, obedecendo aos ditames de Frank Jesup Scott, o categórico autor de *The art of beautifying suburban home grounds* (A arte de embelezar o jardim das casa suburbanas)... o gramado logo se transformou num espaço morto, num vazio tapete verde. (SCHAMA, 1996: 568)

Simon Schama traça um eixo histórico da tradição pictórica ligada à ideia da paisagem, elaborada e retrata o harmonioso equilíbrio da natureza numa composição de paisagens felizes e vigorosas, quase sempre enquadrada por uma sociedade rural e tradicional, na segurança de um saber estável, coerente, reconhecível, duradouro e de saberes ancestrais. Essa tradição pictórica dava lugar à expressão das virtudes de uma determinada comunidade política ou social. Nesse sentido, é concordante a ideia de paisagem com um conteúdo ruralista agro - pastoril correspondente a uma situação em que os modos de vida rurais tradicionais, se fundamentavam no processo de construções de paisagens. “A paisagem fixou-se, assim na sua dupla condição de realidade física e de construção ideológica, socialmente inculcada e difundida como um dos fatores centrais de identidade nacional.” (CORBIN, 2001:151-182) Fazendo transitar e variar a conotação da paisagem ora culturalista, ora naturalista, ora autêntica regionalista.

A ideia de que a natureza “seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial” como escreveu Simon Schama, em alguns momentos o encontro como sendo o lugar sagrado e o jardim imaginado. Em outros como o fantástico, ou como define Simon Schama o comércio da novidade que promoveu o turismo às árvores colossais e não o culto a antiguidade.

Os ‘ermos bravios’ contudo, eram, naturalmente, produto do desejo da cultura e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outro jardim imaginado. O primeiro Éden americano, por exemplo, e também o mais famoso: Yosemite. Embora o estacionamento seja quase tão grande quanto o parque e os ursos fuçando entre as embalagens do Mc Donald’s , ainda imaginamos Yosemite como Albert Bierstadt o pintou ou Carleton Watkins e Ansel Adams o fotografaram: sem nenhum vestígio da presença humana. (SCHAMA, 1996: 17)

Quando a paisagem apresenta-se como extensão desordenada e fragmentada de áreas pós- industriais, áreas mineradas e de escória industrial; sobretudo quando ela não é uma condição do ideal, tal como são familiares ao senso comum confere uma complexidade à ideia de natureza e paisagem.

(...)além dos jardins ideais do passado, e seus congêneres modernos - nacional e grandes parques urbanos, são as regiões mais infernais - montões de escória, minas e rios poluídos. Devido a grande tendência para o idealismo, quer pura e abstrata, a sociedade está confusa quanto ao que fazer com esses lugares. Ninguém quer ir de férias para um depósito de lixo. Nossa ética da terra, especialmente naquela terra do nunca chamou o mundo da arte "tornou-se nublado com abstrações e conceitos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm)  
Acessado em: 10 de fevereiro de 2010.

Com a estabilidade desfeita pelas profundas transformações sofridas na natureza ao longo da história e com sua aceleração nos séculos industriais; temos vastos territórios em tensão. Assim como sinais dissonantes na harmonia das paisagens anteriores refletem a dimensão e o conteúdo do problema. Esse conflito latente parece extensível ao próprio conceito de paisagem e à ideia de natureza, como uma relação não resolvida com a própria natureza.

Por fim, é preciso lembrar que são muitos os conteúdos, significações e conceitos apresentados por estudiosos, pesquisadores, artistas (vivido ou percebido) que se desdobram numa vontade de reconstituir uma identidade, uma defesa de valores naturais e ecológicos, certa necessidade de entendimento do quadro da vida cotidiana, sobretudo de outros entendimentos e visualizações.

A insistência na ideia de natureza do século XVIII apresentada historicamente como condições ideais seja em pinturas ou através da construção de parques, sempre camuflam os processos de transformação da superfície terrestre, apresentam uma paisagem sob uma perspectiva estática e ordenada, nessa insistência de herança cultural perdemos a possibilidade de reação diante da natureza real, transformada e não ideal.

A constante conformação, de retiradas e inserções: cortes, terraplanagens, plantações artificiais (eucaliptais), infraestruturas industriais, ou seja, as profundas modificações em larga escala. É a realidade que realmente constituem as paisagens contemporâneas que mudam a fisionomia do mundo. Provocam mais do que uma transformação na superfície, uma mudança no *estar no mundo*. Tais processos imprimem no território e nas paisagens significados móveis, temporalidades que muitas vezes escapam aos recursos comunicacionais de leitura e descrição, que constituem se como instrumentos de tradução espacial.

Nossas velhas ideias sobre o espaço explodiram. As últimas três décadas produziram um número enorme de mudanças em um maior número de culturas do que em qualquer outra era da história. O crescimento radicalmente acelerado, a desregularização e a globalização redesenharam os mapas que nos eram familiares e neutralizaram os nossos parâmetros. [...] Ao mesmo tempo, emergiram condições espaciais inteiramente novas, demandando novas definições. (KOOLHAAS, 2003:117)

Parte das conceituações e ideias apresentadas como natureza e paisagem ao longo da história serão fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa, servem como

pilares necessários de referência para uma partida. Nesse curto percurso de definições e das relações entre paisagens e natureza, parece evidente a busca por novos pilares para a refundação do conceito acerca de muitas de nossas paisagens. Sobretudo aquelas que perderam a referência da paisagem anterior, dos territórios difusos, mas também uma reflexão extensível a todos os processos de transformação das paisagens. Várias dessas, hoje, em vias de obsolescência, bem como muitas das paisagens industriais. Para dar sequência a outros conceitos e experiências com a natureza e a paisagem, elejo alguns artistas e escritores: Rem Koolhaas e a estrutura narrativa construída no livro *Nova York Delirante*, Joseph Beuys e sua ação *os 7.000 Carvalhos*, assim como toda a abordagem material de sua prática artística e, principalmente o artista Robert Smithson que apresenta noções, conceitos e uma prática artística que lida com territórios pós-industriais, paisagens profundamente alteradas.

## 1.2 - Transformações da paisagem

O motorista ou passageiro que passa pela BR 381 avista quilômetros e mais quilômetros de eucaliptais entre áreas mais adensadas, outras menos. Em alguns momentos as plantações de eucaliptos chegam bem próximas da BR; se nas paisagens que margeiam as estradas quase sempre tínhamos trechos de matas, hoje temos uma paisagem produtiva e alterada para uso industrial. É como se tudo começasse a fazer parte de uma grande estrutura urbana, não mais trechos nem parte de uma natureza inalterada.

Nas tantas viagens que faço de Belo Horizonte ao Vale do Aço isso sempre me impressionou, as massas monoculturais de áreas verdes uniformes e rítmicas, sombras e folhagem que se movimentam juntas num único ritmo. Essa 'imagem' que a paisagem produtiva gera evidencia uma transformação que toma todo o território.

Simon Schama escreve a respeito das modificações profundas feitas não apenas nos séculos industriais, mas ao longo de toda a história, a presença humana, sua existência social como interferência substancialmente transformadora da natureza selvagem:

(...) mas também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior. E isso não é obra apenas dos séculos industriais. Vem acontecendo desde a antiga Mesopotâmia. É contemporâneo da escrita, de toda a nossa existência social. E esse mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas equatoriais, é toda natureza que temos. (SCHAMA, 1996:17)

Essa interpretação crítica de Simon Schama será muito útil para pensar a interferência sob o estado 'bruto' da natureza, conferindo à paisagem transformada como uma segunda paisagem que tem sua própria beleza e suas próprias leis, permitindo que a crítica abarque as novas manifestações 'com a natureza que temos'.

A tentativa aqui é de investigar uma das hipóteses dessa dissertação. Dentro desse fenômeno das transformações da natureza, busco uma perspectiva de não voltar à paisagem e à natureza transformada em seu estado inicial, mas de pesquisar novas interações com a paisagem transformada. Assumindo, assim, a precariedade ao desistir temporariamente de resolver a crise ambiental, não a controlamos nem a compreendemos na sua totalidade, mas isso não precisa significar pessimismo, mas um espaço de manobra para a pesquisa e entendimento das sucessivas e aceleradas modificações e alterações que assistimos na natureza.

Se já não temos a natureza selvagem, num estado primeiro, ao menos como se entendia antes dos modernos. Cabe aqui o conceito escrito por Simon Schama que revela o termo floresta como exterior e fora da área habitada.

O termo 'floresta', que agora substituíra as designações latinas mais antigas – *saltus e silva* –, muito provavelmente deriva de *foris*, 'fora'. Indicava não um tipo específico de topografia, mas um tipo específico de administração, separada dos códigos romanos e das leis consuetudinárias. (SCHAMA, 1996: 153)

A parte selvagem do 'ali fora' não existe mais, o que temos é um mundo envolto em paisagens produtivas, parques e pequenas reservas como ações desesperadas de proteção da natureza, que agora como bem escasso nos conglomerados urbanos são a sobra ou os restos do que foi devastado. Nesse mesmo contexto, Smithson explica ironicamente a origem dos parques urbanos:

Bem, parece que em uma cidade como Nova York, onde tudo é de concreto aqui existe uma ânsia de manter uma árvore em algum lugar. Também no que diz respeito à origem dos parques no país, é interessante notar que eles realmente começaram como cemitérios. Há algo em meados do século 19 que é chamado de "movimento cemitério rural", onde houve uma tentativa de fugir da igreja para cemitérios. Eles introduziram uma espécie de cenário silvestre,



de modo que a natureza se misturam com os cemitérios, e que desenvolveu toda uma escola de arte funerária.<sup>5</sup> (SMITHSON, 1996:305) (tradução nossa)

Isso é tudo que herdamos da exploração extensiva dos séculos industriais ao sonho do jardim idílico, como cenário harmonioso. Talvez essas pequenas sobras ou amostras da natureza sejam um mundo onde a natureza e o artifício, aparecem misturados. A consequência é uma segunda paisagem que tem beleza própria e suas próprias leis, um mundo entrópico e de extrema fragilidade. No entanto, esta sobra é tudo que temos. O ali fora agora já não é mais um lugar ideal.

Essa beleza, própria da segunda paisagem, inaugurada em muitos dos trabalhos de Robert Smithson, como o *The Monuments of Passaic* (1967), trazia uma nova maneira de entender o pitoresco e a paisagem iniciando uma mudança em relação à sensibilidade da tradição paisagística. Com a tradição pictórica apresentada por Simon Schama em *Paisagem e Memória*, o trabalho e os novos conceitos apresentados por Smithson, tornam evidentes os graus de transformação das próprias práticas artísticas e suas relações com a natureza.

Robert Smithson assume como sentido crítico a desolação visual não impedindo o potencial simbólico e significacional de uma realidade que reivindicava igualmente afirmando: "A única solução é aceitar a situação entrópica e aprender a reincorporar mais ou menos essas coisas que parecem ser feias" (SMITHSON, 1996:303). Muitos dos trabalhos de Smithson revelaram a surpresa de uma paisagem ambígua e fascinante, marcada pelos despojos de um território industrial desolado, mas com grande capacidade de evocação, interrogando o rastro deixado pelo homem na natureza.

Robert Smithson inaugura não só uma nova maneira de entender o pitoresco como também o conceito de entropia: Teorema da termodinâmica de Carnot (1850)<sup>6</sup> que foi

---

<sup>5</sup> (...)Well, it seems that in a city like New York where everything is concrete here's this craving to stick up a tree somewhere. Also in regard to the origin of parks in this country it's interesting to note that they really started as graveyards. There's something in the mid-19th century that's called the "rural graveyard movement" where there was an attempt to get away from the dreary little churchyard graveyards. They introduced a kind of sylvan setting so that nature would intermingle with the graveyards, and they developed a whole funerary school of art you might say. (SMITHSON, 1996:305)

<sup>6</sup> No final do século XIX, décadas depois das primeiras ideias de Carnot, Boltzmann introduziu uma interpretação probabilística para a segunda lei, o que aumentou explosivamente o material disponível para a já polêmica discussão do tema. (...) a segunda lei da termodinâmica pode ser entendida como uma lei de evolução no sentido de definir a seta do tempo. Ela define processos reversíveis que ocorrem em um universo em constante equilíbrio, e processos irreversíveis onde o universo evolui de maneira a "degradar-se", isto é, de maneira tal que durante a evolução a energia útil disponível no universo será sempre menor que no instante anterior. Energia útil significa energia que pode ser convertida em trabalho e a medida da

escolhido por Robert Smithson - a perda de energia ou a desinformação, desperdício energético dos fenômenos e coisas; termo que evidencia *tensões*, tema esse que será abordado na pesquisa mais adiante.

De certa forma a *Landart*<sup>7</sup> foi capaz de ultrapassar através das diversas linguagens e ações os sentidos da paisagem.

É oportuno finalizar essa temática apresentando alguns questionamentos feitos pelo autor do livro *A Criação da Natureza Social*, Neil Evernden (1992). Evernden argumenta que uma das razões para a nossa incapacidade de "salvar a terra", é o nosso desacordo sobre o que a natureza "realmente é - como ela funciona, o que constitui um risco para ela, e mesmo se nós somos parte dela. A natureza é uma entidade social." Ao explorar as consequências do entendimento convencional da natureza, também procura uma maneira de contornar as limitações de uma natureza criada socialmente, a fim de defender o que está realmente em perigo - "selvageria", em que, Thoreau escreveu, fica a esperança para "A preservação do mundo."

---

degradação da energia útil ou do grau de irreversibilidade do processo e feita através da variação da entropia do universo.

Disponível em: [http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25\\_359.pdf](http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25_359.pdf). Acessado em: 20 de abril de 2010

<sup>7</sup> A "arte da terra" inaugura uma nova relação com o ambiente natural, sendo muitas vezes designada como ramo da *environment art* [arte do ambiente]. Não mais paisagem a ser captada e representada, nem manancial de forças e instintos passível de expressão plástica, a natureza agora é o *locus* onde a arte finca raízes. Desertos, lagos, canyons, planícies e planaltos oferecem-se aos artistas que realizam intervenções sobre o espaço físico. Em *Double Negative* [Duplo Negativo], 1969, por exemplo, Michael Heizer abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, Estados Unidos, com a remoção de 240 mil toneladas de terra. Um ano depois, Robert Smithson realiza *Spiral Jetty* [Pier ou Cais Espiral], gigantesco caracol de terra e pedras construído sobre o *Great Salt Lake*, em Utah, Estados Unidos. A partir de 1971, Walter de Maria concebe o que em 1977 recebe o nome de *The Lightning Field* [O Campo dos Raios]. Num imenso platô ao sul do Novo México, Estados Unidos emoldurado por montanhas ao fundo, o artista finca 400 pára-raios de aço inoxidável, espalhados em distância regular um do outro, cobrindo totalmente a área.

Nos três casos, o trabalho artístico dirige-se à natureza, transformando o entorno, com o qual se relaciona intimamente. As obras, de grandes dimensões, resistem à observação distanciada, a não ser por meio de fotografias e filmes. Para experimentá-las, é preciso que o sujeito se coloque dentro delas, percorrendo os caminhos e passagens que projetam. Ancorados num tempo e espaço precisos, os trabalhos rejeitam a sedução do observador ou as sugestões metafóricas. Põem ênfase na percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. O trabalho de arte é concebido como fruto de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3649](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3649) . Site acessado em: 23 de julho de 2010.

## PARTE 2: CITAÇÕES

### 2.1 – Rem Koolhaas: Nova York Delirante

Em 1978, o holandês Rem Koolhaas escreve o livro *Nova York Delirante*, um estudo para compreensão da arquitetura e do urbanismo contemporâneos, numa espécie de reinvenção historiográfica que mistura: manifesto, história e crítica. Um potente emaranhado para a interpretação urbana surge dessa mistura que é estrutural e especulativa no livro. À margem de qualquer fórmula, Koolhaas busca os princípios da arquitetura, mas para isso é preciso inventar e formular outra maneira para a compreensão urbana. Nisso ele avança num procedimento de intérprete, mais que um historiador e tradutor, mas um artista que busca seu próprio procedimento de trabalho. Dessa maneira, Koolhaas introduz seu texto definindo que “a estrutura do livro é um simulacro da retícula de Manhattan, reforçando assim o significado independente das quadras e de cada fragmento escrito como uma história que pode ser lida em seu fragmento”, descrevendo assim a faceta literária do livro. Koolhaas apresenta a retícula não somente como malha urbana flexível, mas também como estrutura para escrita especulativa de outra leitura da cidade de Nova York.

E apesar de Koolhaas sempre interessar-se por uma reinvenção da história, ele se apoia nos acontecimentos marcantes da formação da cidade de maneira cronológica. Desde a chegada dos holandeses em 1626: *Coney Island* e sua ‘Tecnologia do Fantástico’, os planos que determinam o traçado regular que conhecemos hoje, a invenção do elevador, o adensamento vertiginoso e a diversificação de funções num mesmo edifício, as construções de ícones como o Central Park, o Empire State e o Rockefeller Center, as visitas e intervenções de Le Corbusier, Diego Rivera e Salvador Dalí, ou seja, os sucessivos processos de transformação do território e da cidade.

A escrita avança sempre par a par com o desenho, como uma espécie de leitura dupla, entre os limites do texto e os da imagem. Nesse sentido a ideia do livro acompanha a própria biografia de Koolhaas; após se instalar em Amsterdã, em 1956 trabalha como roteirista e jornalista, e a partir de 1968 começa a estudar arquitetura em Londres. Nessa trajetória dar importância à escrita é um exercício de crítica e interpretação passando por procedimentos que estão em outras disciplinas. Nesse exercício Koolhaas aponta para outra construção do conhecimento social; ver a realidade conhecida de modo diferente. Esse é seu grande interesse. Isso fica claro em outros livros publicados

e suas parcerias para gerar outros olhares, seja apoiado no design gráfico, ou na estrutura narrativa.

Detenhamo-nos um pouco no argumento do próprio livro para que a visualização desses procedimentos que Koolhaas elabora sejam melhor evidenciados. Em muitos dos tópicos, Koolhaas se alimenta do capítulo chamado *Pré-história* abrindo espaço para encontrar na ocupação holandesa, traços genéticos e culturalmente deixados, que darão a partir de então, o caráter artificial e comercial peculiares de *Nova York*. Toda essa combinação se dá com a chegada de 30 famílias em 1623. “Como toda a Holanda é feita pela mão do homem, para os holandeses não existem ‘acidentes’. Eles planejam a fundação de Manhattam como se fosse uma parte de sua pátria.” (KOOLHAAS, 2008:34) Uma ideia totalmente fictícia bastava, desde que se encaixasse numa visão de cidade, no ano 1672, um gravurista francês, Jollain apresenta uma imagem cartográfica da Nova Amsterdã: “Ela é completamente falsa; nenhuma de suas informações se baseia na realidade. E no entanto é um retrato- talvez acidental- do projeto de Manhattam: uma ficção científica urbana.” (KOOLHAAS, 2008:31)

Em 1811, uma comissão propõe dividir a terra despovoada a partir de descrições de uma população hipotética, situando edifícios fictícios e atividades inexistentes. Assim um plano de ficção e simetria é feito no conforto dos escritórios da Companhia de Amsterdã. Foi traçado então uma grande retícula homogênea de quadras retangulares: o paraíso da especulação. Para Koolhaas, nesse momento, a história da arquitetura e todas as lições de urbanismo anteriores deixam de ter pertinência.

Com a indiferença à topografia está instalada aí ‘a superioridade da construção mental sobre a realidade’. *Nova York* já é iniciada como um catálogo de contextos transplantados com genética comercial e paisagem urbana artificial tudo reunido num mesmo lugar. De certa forma essa totalidade de combinações constitui uma ideia estruturante da cidade.

Com a retícula flexível os construtores agora poderão desenvolver estratégias para diferenciar uma quadra da outra, para a criação de um sistema de valores. Koolhaas destaca:

A disciplina bidimensional da retícula também cria uma liberdade jamais sonhada para a anarquia tridimensional. A retícula define um novo equilíbrio entre o controle e o descontrole, em que a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole de rígido caos. (KOOLHAAS, 2008:37)

O desejo de alcançar o céu torna-se fundamental para uma competição na terceira dimensão. Para isso chega a invenção de *Otis*, o elevador mecânico e a realização do arranha-céu. Essa invenção mudará Manhattan, o mundo e a vida dentro dos apartamentos e cidades.

É evidente que tanto a retícula flexível e a invenção tecnológica do elevador carregam uma ideia que permitem até a última instância multiplicar o valor do solo, numa potência infinita, então, a retícula e, agora, o possível arranha-céu funcionam no livro *Nova York Delirante* como estrutura teórica da cultura da congestão. Neste mesmo momento inúmeras quadras começam a ser ocupadas, “a possibilidade de o crescimento populacional explosivo de Nova York engolir o restante do espaço da retícula como uma onda enlouquecida parece bastante real. Fazem-se planos de emergência para reservar locais disponíveis para parques”. (KOOLHAAS, 2008:39) É ai que a Comissão de Estimativa e Avaliação pensa em deixar uma área desocupada na cidade, adquirindo e demarcando o terreno da área entre a Quinta e Oitava Avenida, surgindo assim o *Central Park*. Não muito diferente de todo o raciocínio da época o *Central Park* é o transplante de uma memória topográfica e paisagística.

Se o *Central Park* pode ser visto como uma operação de preservação, ele constitui ainda mais uma série de manipulações e transformações executadas sobre a natureza salva por seus projetistas. Seus lagos são artificiais, suas árvores (trans) plantadas, seus acidentes são obra de engenharia, seus incidentes são sustentados por uma infra-estrutura invisível que controla o conjunto. Um catálogo de elementos naturais é extraído do contexto original, reconstituído e comprimido dentro de um sistema de natureza. (KOOLHAAS, 2008:39)

No fim do século XIX surge *Coney Island*, como um laboratório da cultura de massas no qual se inventam mundos artificiais, um mundo do fantástico e da invenção. Com o adensamento e conforme *Manhattan* vai se transformando em metrópole, a necessidade de fuga torna-se mais premente para contrabalançar os estímulos enervantes da vida urbana. *Coney Island* torna-se um local de lazer e prazer para essa fuga, usando de todas as novas invenções tecnológicas. A campanha para intensificar a produção de prazer gera seus próprios dispositivos: com a solidão e o distanciamento na metrópole *Coney Island* lança os *Tonéis do Amor*. Com o surgimento da luz elétrica em 1890 permite criar o *Banho Elétrico* e um segundo turno diurno para todos os outros inventos; *Cavaleiros da Corrida* de obstáculo montados à noite, funcionando agora durante 24 horas. “Agora a cidade em si é vivida em turnos; a cidade elétrica, fruto

espectral da cidade real, é um instrumento ainda mais poderoso para realização da fantasia.” (KOOLHAAS, 2008:63)

A queda de Pompéia é a culminância perfeccionista de uma série de catástrofes simuladas que, aparentemente, se tornam um vício psicológico do público metropolitano. Num único dia em Coney Island é possível vivenciar o terremoto em São Francisco, os incêndios de Roma e Moscou, várias batalhas navais, episódios da guerra dos Bôeres, a Inundação de Galveston e (dentro de um templo grego clássico decorado com o afresco de um vulcão adormecido) a erupção de Vesúvio, realizada com equipamento cênico acoplado a um mostrador elétrico absolutamente extraordinário(...). (KOOLHAAS, 2008:73)

O ritmo frenético dessa arquitetura e urbanismo, *psicomecânico* como define Koolhaas, o ‘urbanismo fantástico’ era extremamente instável - as instalações eram constantemente modificadas e substituídas para atender novas demandas e às mais recentes evoluções tecnológicas. O preenchimento do vazio a qualquer custo com aparatos tecnológicos de prazer é o refúgio para as vítimas mais desesperançadas da vida cotidiana.

Para Koolhaas, “*Coney Island* é uma *Manhattan* embrionária, as estratégias e os mecanismos que moldarão *Manhattan* são testados no laboratório *Coney Island* antes de ser transpostos para a ilha maior”. Em sintonia direta com o imaginário das massas *Coney Island* constrói fantasias delirantes e saturadas de prazer. É essa mesma saturação que anos mais tarde finda o mesmo processo delirante que agora será transposto para *Manhattan*.

Depois de dois anos de incrível sucesso, Thompson finalmente mira seu verdadeiro alvo: Manhattan. O Isolamento do Luna Park e Coney transforma-o num campo de experiência ideal em arquitetura, mas também impede um embate direto entre os resultados dos testes e a realidade. (KOOLHAAS, 2008:67)

Essa combinação de tecnologia para o fantástico, a eficácia e a superabundância, já tem um destino certo no universo capitalista. Aqui me interessa lembrar que a complexidade da obra e o risco são amplamente coincidentes. No tópico *Esfera*, Koolhaas já traz futuras formulações e sintomas do delírio urbano: “Manhattan é um acúmulo de possíveis desastres que nunca acontecem.”

Como toda jornada de construções constantes, com a lógica da superabundância da natureza artificial, os sintomas logo chegam, a ilha se torna um jazido final de destroços mecânicos e dejetos tecnológicos. Em maio de 1911, a fiação elétrica de *Dreamland* em curto-circuito, desencadeia um grande incêndio, acelerado pelos ventos marítimos. Por

uma tentativa ilusória de controle, semanas antes é instalado em Coney um aparato anti-incêndio mais avançado. Instaure-se aí a tentativa inicial de controlar o irracional, o excesso do delírio com padrões de segurança; como se dois raciocínios diferentes pudessem trabalhar juntos: delírio e eficácia.

No fim, *Dreamland* conseguiu se libertar a tal ponto do mundo que os jornais de Manhattan não acreditam na veracidade do desastre nem mesmo quando os editores veem as chamas e as colunas de fumaça através das janelas de seus escritórios. Eles desconfiam que seja mais uma catástrofe encenada por Reynolds para atrair a atenção: a notícia só é publicada 24 horas depois. (KOOLHAAS, 2008:101)

“Numa autópsia objetiva, Reynolds admite que o incêndio de *Dreamland* seja apenas a formalização da decadência anterior”. (KOOLHAAS, 2008:101) Parte de *Coney* queimada se transforma em estacionamento.

Daqui em diante, cada lote metropolitano acomodou – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada. (KOOLHAAS, 2008:110)

Koolhaas vê a tecnologia do fantástico de *Coney* nas quadras e avenidas de *Nova York*. No entanto, agora essa tecnologia se disfarça de pragmática. Talvez essa seja a chave da realidade dos nossos dias. Trata-se de um modo de formular a cidade por uma combinação de fantasia e pragmatismo.

A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores -, reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter os espaços brutos em escritórios. Eliminando seu potencial de irracionalidade, ela torna agora simples agente de mudanças. (KOOLHAAS, 2008:111)

*Nova York Delirante* é resultado de uma hiper-realidade delirante. Como vimos até aqui Koolhaas celebra a racionalidade instrumental precisamente porque é um caminho para o imprevisível, para o disparate. Assim, para Koolhaas, a liberdade sem limites e as fantasias oníricas da cultura da congestão são como um subterfúgio que permite justificar uma aparente eficácia pelo máximo de artificialidade.

O arranha-céu de *Manhattan* surge entre 1900 e 1910, agora o elevador será a grande profecia que se realiza. O processo de multiplicação territorial torna-se inevitável. Uma série de situações urbanas muito atuais surge na conformação da cidade pelo arranha-céu mais elevador, juntos eles alcançam a ideia de um terreno artificial livre e independente, mas carrega também andares brutalmente desconexos e ilhados, como

uma cidade suprimida em suas características ambientais: com luz, sol, vento, enfim o adensamento extensivo traz consigo a medida da natureza artificial.

Em 50 anos, a torre acumulou múltiplos sentidos: catalisadora da consciência, símbolo do progresso tecnológico, demarcadora de zonas de prazer, detonadora subversiva da convenção e, finalmente, universo contido em si mesmo. (KOOLHAAS, 2008:117)

Surge nesse momento a pretensão organizadora do planejamento e da lei de zoneamento devido à grave deterioração financeira e ambiental. A lei vem com uma ideia reguladora das proporções com que a reprodução da cidade estava se transformando. “De fato, a lei de zoneamento de 1916 é uma certidão de nascimento atrasada que confere legitimidade retroativa ao arranha-céu”. (KOOLHAAS, 2008:117)

Sem nenhum drama, enquanto toda a história aponta *Manhattan* como desenvolvimento diretivo da economia nacional, Koolhaas tem a clareza de uma experiência e função única do manhattanismo: a “cultura da congestão” e a certeza de que todos os mundos artificiais são criados para que ela acontecesse. Nesse sentido a construção do *Rockefeller Center*, após a quebra da bolsa em 1929, é uma demonstração de que a cultura delirante foi capaz de se sobrepor à crise por algum tempo.

Assim, sua definição envolve a totalidade advinda de partes para construir um entendimento das transformações do território e da cidade. O que me interessa aqui é apontar o início de uma nova cultura com novos parâmetros, sejam eles de vida cotidiana ou culturais. O relato histórico que Koolhaas desenvolve para argumentar e construir essa interpretação urbana começa nos mundos artificiais de *Coney*, mas encontramos facilmente o eco de eventos históricos no cotidiano. Com a estrutura escrita desenvolvida por Koolhaas, há um recurso argumentativo básico de sua obra que ganha parâmetros da arte, ao montar a história e teorizar sobre a mesma, lança uma miríade de possibilidades. Essa é uma lógica muito presente em *Nova York Delirante*.

Para finalizar, pensando em pontos coincidentes, tanto Smithson quanto Koolhaas têm como campo de produção a cidade superabundante e produtiva. Seja pelo viés do mundo fantástico e do espetáculo ou especulando sobre o ‘fundo’ dessa produção - as sobras e destroços de uma “Era Industrial”; agrupadas dentro de uma ideia sintomática trabalham justamente os traços, as anomalias e os vestígios do disfuncionamento. Como para constituir um vocabulário para revelar histórias bem particulares, Smithson e



Koolhaas, selecionam e fazem brotar no caos uma linha de fuga, potencializadora de singularidades e de múltiplas leituras.

## 2.2 - Joseph Beuys: 7.000 Carvalhos

Joseph Beuys<sup>8</sup> é considerado o artista mais inventivo e combativo da Alemanha e do século XX. Em 1951 formou-se na escola de arte de *Düsseldorf*, a partir de 1961, tornou-se professor de escultura na academia, mas acabou sendo demitido de seu posto em 1972. Em 1962, Beuys conheceu o movimento *Fluxus*<sup>9</sup>. Beuys foi também um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão e teve participação ativa na política. Ele fundou várias organizações políticas, como o Partido Alemão dos Estudantes (1967) e a Organização para a Democracia Direta (1970). Em 1979, teve um papel importante na fase de fundação do Partido Verde Alemão.

Numa tentativa de aproximação com o trabalho de Joseph Beuys é perceptível o empenho indócil que converge seu trabalho, ao mesmo tempo um modo de construir

---

<sup>8</sup> **Joseph Beuys** (Krefeld, 12 de maio de 1921 — Düsseldorf, 23 de janeiro de 1986) foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas europeus da segunda metade do século XX. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](http://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys). Acessado em 15 abril de 2010

<sup>9</sup> **Fluxus**: "*Fluxus* não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas (...), uma forma de viver e morrer". Com essas palavras D. Higgins define o movimento, enfatizando o seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, *Fluxus* traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia etc. Seu nascimento oficial está ligado ao *Festival Internacional de Música Nova*, em Wiesbaden, Alemanha, 1962 e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. São elas que estão na raiz de festivais - os *Festum Fluxorum* - realizados em Copenhague, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. De feição internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, *Fluxus* mobiliza artistas na França - Ben Vautier (1935) e R. Filiou; Estados Unidos - D. Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926), Yoko Ono (1933); Japão - Shigeo Kubota (1937), Takato Saito; países nórdicos - E. Andersen, Per Kirkeby (1938) - e Alemanha - Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986), N. June Paik.

Disponível em:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3652](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3652). Site acessado em 20/05/2010

condizente, trazendo uma relação com a natureza em seus materiais brutos e simples como: feltro, mel, gordura, sangue, cera, cobre, enxofre, entre outros, a exigência de materialidade no processo de tradução como transformação da prática artística. Portanto, Beuys faz convergir esse empenho construtivo rumo a uma conformação do trabalho, mais do que isso tratando a totalidade entre o discurso e a obra, Beuys absorve em sua obra o tempo das coisas, seja na natureza dos materiais escolhidos e trabalhados seja nas ações que lidam com a resistência e o contato.

Interessado na busca pela ideia de verdade, Beuys fez inúmeras ações que lidavam com a moral e a verdade. Segundo Heidegger, “é somente quando o homem enquanto 'pastor do ser' espera a verdade que ele pode esperar uma mudança do destino do ser”. Assim foi conhecido como performático, místico, guia, xamã<sup>10</sup>. Por este e outros motivos, a obra de Beuys pode ser vista como parte integrante da prática política e filosófica ampla do artista.

Beuys se apresenta de várias maneiras, como lenda, pedagogo, terapeuta, guia espiritual, revolucionário e pastor, criou obras e “ações” que ganham sentidos de verdadeiros rituais. Segundo Alain Borer (2001), “há um bestiário beuysiano: o veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insetos, o lobo americano e a lebre europeia, pássaros marinhos, o urso, os peixes, a rena, o bezerro e muitas outras espécies indiscerníveis, compreendendo toda a criação. Como os minerais e vegetais, os animais detêm forças elementares vitais.” (BORER, 2001:21)

A obra de Beuys detém a força cuja intensidade comunicativa era uma prática ampla, filosófica e politicamente embasada, que acompanha a ideia de natureza como saber

---

<sup>10</sup> **Xamã** (pronuncia-se saman), ou *shaman*, é um termo de origem tunguska (povo nativo da Sibéria). Os tungues meridionais identificam no xamã os portadores de função religiosa, que podem "voar" para outros mundos, entrar em um estado estático e ter acesso e contato com seus aliados (animais, vegetais, minerais), seres de outras dimensões e os espíritos ancestrais.

Xamã é o sacerdote ou sacerdotisa do xamanismo que entra em transe durante rituais xamânicos, manifestando poderes sobrenaturais e invocando espíritos da natureza, chamando-os a si e incorporando-os em si. Este contato em êxtase permite a recepção de orientações e ajudas dos espíritos para resolver ou superar situações que desafiem as pessoas e seus grupos sociais.

A conceituação antropológica de xamã ainda não é consensual. Diz-se ser uma espécie de sacerdote, médico, curandeiro, conselheiro e adivinho. É um líder espiritual com funções e poderes de natureza ritualística, mágica e religiosa que tem a capacidade de, por meio de êxtase, manter contato com o universo sobrenatural e com as forças da natureza.

substancial. Beuys defende que “somente a arte, isto é, a arte concebida ao mesmo tempo como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação é capaz de nos libertar e de nos conduzir rumo a uma sociedade alternativa”. Para ele, as mudanças na estrutura social e política do mundo aconteceriam somente a partir da arte. A história pessoal do artista transforma arte em política e política em arte.

(...) e, ainda, como Beuys, pretendia rejeitar o modernismo a - histórico e cosmopolita da arte originária de Nova York. Na verdade, a pop - art, evidentemente, era fruto da história e da cultura urbana dos Estados Unidos, mas Beuys e Kiefer a viam, junto com outras versões da vanguarda - as telas monocromáticas, por exemplo-, como desvinculadas de narrativas de tempo e lugar. O que mais os incomodavam era o narcisismo da vanguarda, sua insistência de afirmar que o único assunto interessante para a arte era a arte. Daí, procediam as variações cada vez mais rebuscadas e reflexivas sobre o venerável tema modernista da separação entre o processo pictórico e seus objetos aparentes, as piruetas intermináveis em torno do santuário: a teoria da representação. (SCHAMA, 1996:133)

Beuys criou uma obra quase incompreendida pela crítica e sob vaias e assobios do público, mas o projeto apresenta a esperança numa retórica praticada de pureza, do pastor - guia que suporta com a impavidez de quem detém a força. Essa força é muitas vezes mostrada em seu estado de concentração em cada uma de suas ações.

Para Alain Borer (2001), Beuys trabalha em oposição à *mimesis* da arte clássica, Beuys quer atingir a *methexis* - a expressão concreta de uma ideia ou espiritualidade.

Beuys encenou no Grafenberger Wald, nos arredores de Düsseldorf, uma manifestação teatral (muito bem-sucedida) contra uma proposta de converter uma parte da floresta num clube de campo com várias quadras de tênis. Acompanhada de cinquenta discípulos, Beuys varreu a mata com vassouras de bétula numa espécie de exorcismo cultural da burguesia e pintou cruces e círculos nas árvores ameaçadas como se afirmasse a antiga religião teutônica dos espíritos silvestres. “ Se algum dia alguém tentar derrubar essas árvores, vamos nos instalar em seus galhos”, avisou. (SCHAMA, 1996:132)

De certa forma Beuys restaura plenamente o sentido alemão de vínculo com a natureza, remonta um histórico da natureza alemã. No livro *Paisagem e memória*, Schama descreve inúmeros exemplos de etnicidade silvestre, em forma de obras, escritos e políticas:

*Waldmann*- o homem da floresta. Representa o homem da natureza, e não o da cultura.(...) Esse homem é tudo que o herói romano clássico não é: rústico a ponto de parecer mais um residente da mata que seu soberano. O barbudo *Waldmann* de savery parece feito dos elementos em que vive: terra e madeira. (SCHAMA, 1996:110)

(...)Graças à poderosa influência do alto funcionalismo, levantou-se dinheiro suficiente para comprar o carvalhal e oferecê-lo ao Kaiser, que declarou “ propriedade perpétua dos artistas alemães”. (...) O outro caminho levou a *Deutschtum* – “germanidade”- o movimento jovem dos *Wandervogel*, os

andarilhos que no estilo Siegfried, se confraternizavam ao redor de fogueiras nas colinas cobertas de bosques, atraiu não só os que viam seus membros como a nova geração de *Hermannskinder* (filhos de Hermann), mas também alguns esquerdistas, sobretudo o jovem Walter Benjamin.

(...) Tácito comentara que o isolamento fizera dos germanos o menos miscigenado de todos os povos europeus e, naturalmente, esse comentário se tornaria a obsessão letal da tirania nazista. (SCHAMA, 1996:126-127)

Ou como bem define Alan Borer (2001) "(...)uma sutura: nos junta à animalidade perdida seria ao mesmo tempo a sua prática e objetivo; aprender com os animais o desenvolvimento dos sentidos e a harmonia com a natureza.". (BORER, 2001:27)

Alain Borer (2001) aponta ainda em seu artigo inicial do livro Joseph Beuys, que há em Beuys características de camponeses flamengos, representados por vários quadros célebres ligados à terra:

(...)uma predileção por aquilo que é indecente e desfigurado e um desprezo pelo produto acabado, brilhante, dos cidadãos e dos novos-ricos (cheiros originários, "verdadeiros", cheiros de mofo, opondo-se às fragrâncias elaboradas e aos perfumes enganosos); a sua é uma sofisticação antiurbana. (BORER, 2001:18)

Em 1982, na 7ª Documenta de Kassel, Beuys desenvolve a ação *7.000 carvalhos*<sup>11</sup>, esse projeto também visava à recuperação do entorno da cidade que foi devastado pela exploração industrial, e o carvalho<sup>12</sup> como símbolo que também foi devastado quando utilizados e representados pelos nazistas. Após uma longa discussão sobre o homem e a árvore, onde se abordam múltiplas aproximações, desde a mitologia até a antropologia e a ecologia, Beuys e as várias dezenas de pessoas plantaram carvalhos. "Plantando árvores, as plantas plantam-se também em nós. Assim coexistimos, sendo um no outro". Beuys queria segundo afirmou, praticar a *Verwaldung*: o florestamento como redenção. "Isso significa transformar o mundo numa grande floresta, tornar as cidades e os ambientes semelhantes às florestas."<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Beuys plantou o primeiro dos 7.000 carvalhos na Friedrichsplatz em Kassel.

Em 1986, ano de sua morte, 5.500 árvores já haviam sido plantadas. Em junho de 1987, na abertura da Documenta 8, seu filho, Wenzel, terminou o projeto plantando a última das 7.000 árvores.

<sup>12</sup> (...) Quando lhe perguntaram a razão para o uso do carvalho e não de outra árvore qualquer, insinuando alguma ligação com o Germanismo, Beuys respondeu defendendo que, ao contrário do que se acreditou durante algum tempo, o carvalho era uma árvore presente em países Anglo-Saxões e não nos Germânicos. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=8133](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8133). Acessado em 12 de julho de 2010.

<sup>13</sup> Joseph Beuys, entrevista com Richard Demarco, 'Art into time:conversations with artists', Studio International, 195, n 996 (setembro de 1982):47.

Durante um comício de ecologistas, faz uma escultura com o papel proveniente dos panfletos e cartazes que pegavam no chão, onde se realizou o comício. Mostra assim que não bastam estratégias formais de afirmação de uma vontade de mudança. É preciso que no modo de fazer a mudança se manifeste exemplarmente o significado pretendido pela mudança. Essas ações têm de ser ações exemplares, ações que tocam nos arquétipos mais fundos do ser humano. "Ações" que mobilizam energias de vontade, que implicam sensibilidade e propõem a lucidez na estratégia. (BEUYS, 1979)<sup>14</sup>

Joseph Beuys ainda cria o termo: *Soziale Waermeplastik* - escultura de calor social, como essa possibilidade de mobilização das energias de ação como a ligação profunda do campo social. Com a busca por uma reconstrução da realidade social Beuys junta áreas operativas e pedagógicas de expressão crítica, cívica, política, urbana para criação de laços participativos. Assim, a ação *7.000 carvalhos* configura-se em uma 'escultura social', ao solicitar a participação do público desde a concepção à produção.

Há, evidentemente, diferentes caminhos para a leitura da obra de Beuys, mas a ideia desse breve recorte em torno do trabalho de Beuys é requerer a visibilidade para o processo tradutor como construção de uma denúncia que é reconceituada. Como fazer relação com a natureza, mais do que identificar modos de tradução entre a estrutura social e a natureza. A intenção aqui é enfatizar o campo estético e social tratados por Beuys, como também o fenômeno estético inquietante contido em sua obra, considerando principalmente os seus pronunciamentos escritos e orais. É de interesse o modo como Beuys tratava e agia em relação aos temas ecológicos não como denúncia propriamente, mas ação - tradução de uma materialidade da natureza como verdade e caminho, um estado de urgência, sempre evidenciado em várias ações e obras.

É nesse sentido que Beuys contribui e estabelece de várias maneiras para um conteúdo que denuncia a ruptura do homem com a natureza, transforma a ideia ambientalista da denúncia. Beuys encarna seja na figura do pastor, *xamã* ou médico que cura, a precariedade, a hostilidade do mundo ou o distanciamento homem-natureza, estabelece de maneira ampliada e inesperada, uma forma singular de difundir seus 'ensinamentos'. Em suma vale aqui apontar que mesmo Beuys tendo arriscado uma candidatura em uma eleição pelo Partido Verde, Beuys expressou no fim da vida desgosto pela política partidária e havia se afastado das atividades do Partido Verde.

---

<sup>14</sup> Em entrevista com Franz Hak.



FIGURA 1 - Joseph Beuys: *I like América and América likes me*. Ação na Galeria René Block, Nova York, 21-25 de maio, 1974. Fotografia de Caroline Tisdall.



FIGURA 2 - Joseph Beuys: *Como se explicam quadros a uma lebre morta*, 1965. Ação de 26 de novembro de 1965 na Galeria Shamela, Düsseldorf. Fotografia de Ute Klophaus.



FIGURA 3 - Joseph Beuys: *7000 carvalhos*, 1982. Documenta 7, Kassel. Fotografia de Ute Klopheus.



FIGURA 4 - Joseph Beuys: *7000 carvalhos*, 1982. Documenta 7, Kassel. Fotografia de Ute Klopheus.



FIGURA 5 - Joseph Beuys: *7000 carvalhos*, 1982. Documenta 7, Kassel. Fotografia de Guenter Beer



### 2.3 - Robert Smithson: Escritas, mapas, earthworks

As artes, a partir do pós-guerra lançam-se para fora dos espaços institucionais do museu, da galeria, em direção às possibilidades que oferece o espaço aberto e a vida cotidiana, expandindo-se em direção à cidade e para além dela, para as paisagens, territórios e naturezas distantes. De modo geral, seus aspectos físicos e suas leis internas tornam-se igualmente lugares em que a arte passa a existir, como objetos de seu questionamento, matéria de seu fazer. Assim, a arte transborda os limites do ateliê para outros lugares, nesse sentido outros suportes aparecem na prática artística, registros da obra também modificam uma interrogação de seus preceitos, de seus limites físicos e conceituais.

No final da década de 50 muito da expansão da arte em direção a cidade e a territórios imensos começam a ter significativas consequências no trabalho de arte para fora dos museus, galerias, nesse momento muitas propostas surgiram, como as *performances* e os *happenings*. Pouco depois, no final da década de 60 surge o termo *Land Art* para designar ações na paisagem, na natureza, geralmente pensadas em grande escala. Nesse contexto muitos artistas tornaram-se referência: Walter de Maria, Heizer, Oppenheim, Christo, Richard Long, e especialmente Robert Smithson.

Robert Smithson teve grande importância no contexto artístico por avançar os limites de pesquisa das artes, foi um criador de conceitos, definições, suportes e registro. Smithson trabalhou a fundo todas as consequências da expansão de sua arte. A mudança da área de ação do espaço institucional da arte também passa ser objeto de trabalho, desde a sua elaboração até o seu registro.

Smithson pensa e constrói uma obra em estreita relação com o território seja ele urbano ou natural, e desenvolve uma teoria estética ao abranger todo o processo de seu fazer artístico, criando conceitos, definições, registros, escritos. Englobando o espaço institucional - museus, galerias e os locais distantes, apontando as limitações que o espaço dito neutro dos museus e galerias impõe às artes. Nesse sentido Smithson ultrapassa os limites das ações feitas na paisagem, incluindo em sua prática a fotografia, o filme e o escrito, apagando os limites entre a mídia e o lugar.

Os primeiros encontros que Smithson teve ainda na infância afluíram algumas afinidades para seu trabalho de arte que surgiria anos mais tarde. O encontro com seu pediatra William Carlos Williams, também poeta, despertou em Smithson o interesse pela arqueologia. A abundância cultural da América moderna: shoppings, auto-estradas, estacionamentos, áreas industriais que faziam parte das cidades onde morou, também contribuíram para sua formação. Como Smithson recordou mais tarde, "A área de Paterson era onde eu tinha contato com um monte de pedreiras e eu acho que se tornou algo embutido na minha psiquê. Desde criança eu costumava ir e rondar todas aquelas pedreiras."<sup>15</sup> (SMITHSON, 1996:285). Já adulto Smithson realizou excursões frequentes a pedreiras e aeródromos, idas e vindas contribuíram para uma consciência de "aqui" e "lá", entre a vida em *Manhattan* (o centro) e a periferia (infância e pesquisa), experiência essa explorada em muitos aspectos da sua obra.

Do início da carreira até 1964, Smithson tateou, investigou afinidades e desenvolveu parte de sua linguagem de trabalho, como ele mesmo aponta na entrevista a Paul Cummings em 14 e 19 de julho de 1972.

**SMITHSON:** Bem, eu diria que começa a surgir em 1965-66. Isso é quando eu realmente comecei a entrar nessa, e quando eu considero a minha emergência como um artista consciente. Antes que a minha luta era para entrar em outra esfera. Em 1964, 1965, 1966 eu conheci pessoas que foram mais compatíveis com o meu ponto de vista. Eu conheci Sol LeWitt, Dan Flavin e Donald Judd. Naquele tempo nós mostramos na Galeria Daniels, eu acredito que foi em 1965. Eu estava fazendo obras tipo cristalino e meu interesse no início de geologia e ciências da terra começaram a afirmar-se sobre a cobertura cultural de toda a Europa. Eu tinha retirado isso do meu sistema.<sup>16</sup> (SMITHSON, 1996:284) (tradução nossa)

SMITHSON: Isso começou em 1965-1966. Mas foi uma situação autodidata. Após cerca de cinco anos debatendo em torno do meu jeito, eu comecei a puxar os meus pensamentos e fui capaz de começar a escrever. Desde então, acho que escrevi cerca de vinte artigos.<sup>17</sup> (SMITHSON, 1996:272) (tradução nossa)

---

<sup>15</sup> (...) I guess the Paterson area is where I had a lot of my contact with quarries and and I think that is somewhat embedded in my psyche. As a kid I used to go and prowl around all those quarries.(...) (SMITHSON, 1996:285).

<sup>16</sup> **SMITHSON:** Well, I would say that begins to surface in 1965-66. That's when I really began to get into that, and when I consider my emergence as a conscious artist. Prior to that my struggle was to get into another realm. In 1964, 1965, 1966 I met people who were more compatible with my view. I met Sol LeWitt, Dan Flavin, and Donald Judd. At that time we showed at the Daniels Gallery; I believe it was in 1965. I was doing crystalline type works and my early interest in geology and earth sciences began to assert itself over the whole cultural overlay of Europe. I had gotten that out of my system.

<sup>17</sup> **SMITHSON:** That started in 1965-1966. But it was a self-taught situation. After about five years of thrashing around on my own, I started to pull my thoughts together and was able to begin writing. Since then, I guess I've written about twenty articles. (SMITHSON, 1996:272)

Em 1964, Smithson apresenta a obra *Enantiomorphic Câmaras* como a primeira pesquisa artística sobre planos e superfícies vazias, sugerindo um mapeamento, “se pensarmos em uma pintura abstrata, por exemplo, como Agnes Martin, há um certo tipo de rede que se parece com um mapa , sem países sobre ele.”<sup>18</sup> (SMITHSON, 1996:287) Smithson completa “Então eu comecei a ver o *grid* como uma espécie de construção mental da matéria física, e minha preocupação com o físico começou a crescer. Sempre tive interesse em geologia também.”<sup>19</sup> (SMITHSON, 1996:288) Nesse sentido Smithson ainda diz que essa obra talvez tenha sido sua libertação com a história e um início para trabalhar com território.

Os mapas ou mapeamentos sejam eles desenhados, impressos ou esculpidos, adquirem na obra de Smithson muitas formas, desde a abstrata até a forma física. Tais formas são, em certo sentido, fragmentos da realidade, têm um papel-chave nas investigações de Smithson, onde ele explora as limitações dessa modalidade de representação geográfica, re-elabora seus códigos criando novos procedimentos de entendimento do território. Assim, os mapas dobráveis, em recortes, ou em formato físico, Smithson dá a chance ao *grid* de aproximação provisória com a “realidade” do território, permite regulá-lo à vontade. Estas alterações tornam visíveis as formas de se relacionar com o mapa, a paisagem e o território oferecendo um novo olhar sobre eles.

Em 1966, Smithson cria seus *Mapping Dislocations*, trabalho que tem estrita relação com os conceitos de *site/non-site* (lugar/não-lugar)<sup>20</sup> e de deslocamento. Como as dimensões da paisagem em estudo transformam as condições de visibilidade das obras, na galeria ou no museu, Smithson propõe uma obra fragmentada, que passa por uma ‘deslocação’, ou decomposição; uma obra parcial que caracteriza os seus *non-sites*. Os *non-sites* são os mapas, esquemas, objetos, fragmentos, intervenções e outros

<sup>18</sup> (...) if we think of an abstract painting, for instance, like Agnes Martin's, there's a certain kind of grid there that looks like a map without any countries on it. (SMITHSON, 1996:287)

<sup>19</sup> So I began to see the rid as a kind of mental construct of physical matter, and my concern for the physical started to grow. Right along I had always had an interest in geology as well. (SMITHSON, 1996:288)

<sup>20</sup> Dialectic of Site and Nonsite

#### **Site**

1. Open Limits
2. A series of points
3. Outer coordinates
4. Subtraction
5. Indeterminate Certainty
6. Scattered Information
7. Reflection
8. Edge
9. Some Place (physical)
10. Many

#### **Non-site**

- Closed Limits
- An Array of matter
- Inner Coordinates
- Addition
- Determinate Uncertainty
- Contained Information
- Mirror
- Center
- No place (abstract)
- One

mecanismos que possam se relacionar com os *sites*, locais físicos e com características singulares. Smithson explica que o *site*, “diferentemente do *non-site*, atira você para fora, para as periferias. (...) não há modo de focalizar um lugar específico. Pode-se até dizer que o lugar se evadiu ou perdeu-se”. (SMITHSON, 2006:284). Diante da imensidão oceânica e desorientada dos *sites*, Smithson aponta os *non-sites* como “um mapa que vai levar você a algum lugar, mas quando chegar lá, você não saberá realmente onde está.” (SMITHSON, 2006:285)

Embora os *non-sites* possam parecer uma noção de continuidade ou metáfora, os sistemas de referência trazidos em forma de mapas, esquemas, objetos e outros mecanismos de relação com os *sites*, são de fatos fragmentos dos *mesmos*. Nesse sentido fragmentação, mapeamentos, escala, distância e sobreposição são conceitos caros a Smithson, sempre presentes na sua prática artística. Há uma evidente insistência de entendimento como dialética com os *sites* e sua coextensão ao espaço expositivo, com a criação de dispositivos, Smithson joga com a noção de representação, com a soma de camadas de experiência do *site* (ambiente/paisagem), criando uma espécie de ‘geologia abstrata’, outro termo por ele criado. Há nessa sobreposição um processo de aderência de todas as partes (memória, arquitetura, paisagem, mapas, desenhos, escritos).

Em meio à imensidão e desorientação do *site*, o trabalho de Smithson traz um grau de estranhamento, um ponto de partida para a experiência com um lugar específico, um ponto de contato.

**Smithson:** Eu acho que estamos realmente a falar sobre várias maneiras de encontrar uma coisa, e uma maneira de encontrar uma coisa é circunscrevê-la com uma fotografia. Se você está voando sobre uma peça, você pode ver que toda a sua configuração em um sentido contraiu em uma escala fotográfica. Eu acho que é o que estamos discutindo, como apreendemos escala. Agora vamos dizer que existem três tipos diferentes de escala que se pode apreender, e que estão constantemente trocando lugares uns com os outros. a área que parece interessar-se é o des-diferenciado área entre diferenciação e indiferenciada. Isso é menos uma questão de olhar e mais uma questão de toque, ou o que você poderia chamar de "espaço tátil".<sup>21</sup> (SMITHSON, 1996:134) (tradução nossa)

**Müller:** Eu estou pensando nas terras indígenas América do Sul, os desenhos são tão gigantescos que, sem um avião, é absolutamente impossível ver toda a configuração. Os índios que fizeram esses desenhos, evidentemente, não tinham como vê-los no mundo, exceto em sua mente.

<sup>21</sup> Smithson: I think we are actually talking about multiple ways of locating a thing, and one way to locate a thing is to circumscribe it with a photograph. If you are flying over a piece, you can see its whole configuration in a sense contracted down to a photographic scale. I think that is what we are discussing, how we apprehend scale. now let's say there are three different kinds of scale that one can apprehend, and that they are constantly trading places with each other. the area that you seem interested in is the dedifferentiated area- between differentiation and undifferentiated. That is less a matter of looking and more a matter of touching, or what you could call 'tactile space'. (SMITHSON, 1996:134)

Smithson: Eu acho que você quer dizer as linhas de Nazca, no Peru. Para mim, a fotografia funciona como uma espécie de mapa que indica onde a peça é, e não vejo nada de errado com isso. As linhas de Nazca só têm sentido, porque eles foram fotografados a partir de aviões, pelo menos para nossos olhos condicionados pelo século XX. Tudo o que podemos fazer é usar as nossas ordens e sistemas para investigá-los, e eles geralmente revelaram-se errados - como "decodificar Stonehenge. Stonehenge não me parece como um computador neolítico. O interessante é como nós não conseguimos entender coisas tão remotas.

Há pessoas na Escócia, que afirmam que depois de terem sido fotografados ficam doentes. Também há uma tribo em algum lugar que acredita que as câmeras cegam a paisagem. Pode haver razões profundas para tal comportamento. Afinal a câmera é um mecanismo- um olho cartesiano. Vamos voltar aos desenhos indígenas. Quando eu estava no Utah, Nancy Holt e eu fomos para Moab na parte sudoeste do Estado.<sup>22</sup> (SMITHSON, 1996:254) (tradução nossa)

Para além do discurso do rito, há na *Landart* o aparecimento do 'documento' fotográfico especialmente como registro aéreo.

Assim operando em escalas gigantes; o território, a repetição, o processo são contextos possivelmente compartilhados pela arquitetura, e a noção de prática espacial, como produção e transformação do espaço aparecem fortemente no trabalho de Smithson. Há o entendimento da escala como questionamento representacional que é redirecionada e qualificada na obra de Smithson.

Parte da experiência de Smithson na prática da produção do espaço só aparecerá mais tarde, a noção de escala apresentada acima aparecerá ainda mais avançada alguns anos mais tarde. É importante apresentar aqui a fotografia como mediadora do seu trabalho, seja como registro seja como documento. No artigo "*The Monumentos of Passaic*" pouco apresentado como obra de Robert Smithson, traz uma linguagem que de certa maneira traduz a dialética criada por ele entre a narrativa e a fotografia documental. Esse artigo tem grande influência nessa dissertação de mestrado, por

---

<sup>22</sup> Müller: I am thinking about some South American Indian land drawings that are so gigantic that without an airplane, it is absolutely impossible to see the whole configuration. The Indians who made these drawings evidently had no way of seeing them globally, except in their mind.

Smithson: I think you mean the Nazca lines in Peru. For me, a photograph acts as a kind of map that tells you where the piece is and I don't see anything wrong with that. The Nazca lines have meaning only because they were photographed from airplanes, at least for our eyes conditioned by the twentieth century. All we can do is use our orders and systems to investigate them, and they generally turn out to be wrong - like "stonehenge decode'. Stonehenge doesn't strike me as a neolithic computer. What is interesting is how we fail to understand such remote things.

There are people in Scotland who claim that after being photographed they get sick. Also there is a tribe somewhere that believes cameras blight the landscape. There may be deep reasons for such behavior. After all the camera is a mechanism-a Cartesian eye. Let's return to Indian drawings. When I was out in Utah, Nancy Holt and I went to Moab in the southeastern part of the state. (SMITHSON, 1996:254)

desenvolver uma arqueologia poética entre o real e a experiência do lugar, aborda uma geologia ‘construída’ que é a paisagem urbana ‘industrial’.

Em 1967 Smithson publica “*The Monumentos of Passaic*” na revista *Artforum* – com o título original de “*A tour of the Monuments of Passaic*”, fazendo referência ao *grand tour* italiano. Smithson escreve com detalhes o sábado do dia 30 de setembro em *Passaic*<sup>23</sup>, *New Jersey*, um dos subúrbios de *New York*, e ilustra-o com fotografias. Chegando ao rio *Passaic*, Smithson começa a sua caminhada ao centro da cidade.

Há uma ideia de monumento histórico como o ‘vestígio’ de um passado cultural memorável, do progresso e do futuro desejável, nesse interstício, Smithson aponta uma noção mais ampla e considera monumento toda a paisagem e seus destroços como os novos monumentos de nosso tempo, cujo ‘modelo’ assenta na fotografia documental.

O sol do meio-dia cine matizava o lugar transformando a ponte e o rio numa imagem sobreposta. Ao fotografá-la com a minha *Instamatic 400*, senti que estava a fotografar uma fotografia. O sol converteu-se num monstruoso bolbo luminoso, que projectava na minha retina, através da minha *Instamatic*, várias séries distintas de imagens congeladas. Avancei pela ponte e foi como se caminhasse numa gigantesca fotografia, de madeira e aço, onde por debaixo, o rio, se assemelhava a uma gigantesca película de um filme. (do artigo “*The Monuments of Passaic*”- Robert Smithson)

Os monumentos de *Passaic* não são memórias de um passado glorioso, mas, como o próprio Smithson chama ‘ruínas do futuro’, assim Smithson aponta *Passaic* como uma ficção científica de um filme série B.

Do outro lado do rio, em Rutherford se podia ouvir a voz fraca de uma P.A sistema e os aplausos de uma multidão fraca em um jogo de futebol. Na verdade, a paisagem não era paisagem, mas "um tipo particular de heliotipia" (Nabokov), uma espécie de autodestruição postal do mundo numa falência da imortalidade e grandeza opressiva. Eu havia vagado em uma imagem em movimento (...)”<sup>24</sup> (do artigo “*The Monuments of Passaic*”- Robert Smithson)

<sup>23</sup> Robert Hobbs comentou que o nome Knowle Noland's é " um trocadilho óbvio em um homem que não sabe nada da terra "( 89). Smithson leva essa alusão, em sua narração, como ele ignorou qualquer "conhecimento" histórico de *Passaic*, situada no município de Paterson. Paterson foi a primeira cidade industrial da América, fundada em 1791, e tem muitos "históricos" sites. Sua indústria principal foi fábricas têxteis, powered by the Falls Paterson e Rio *Passaic* (*Mapa e Guia de Paterson, New Jersey*, 1989). Apesar de uma paisagem urbana, *Passaic* está situado em uma área geológica rica mineral das Montanhas Watchung ( Delo 1979, 11-15). Veja também o capítulo Charles Stansfield sobre o histórico “Paisagem Cultural ”de New Jersey (43-65 ).

HOBBS, Robert. *Robert Smithson*: Escultura. Ithaca e Londres: Cornell University, 1981.

<sup>24</sup> Across the river in Rutherford one could hear the faint voice of a P.A. system and the weak cheers of a crowd at a football game. Actually, the landscape was no landscape, but ‘a particular kind of heliotypy’ (Nabokov), a kind of self- destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur. I had been wandering in a moving picture that I couldn’t quite picture, but just as I became perplexed, I saw a green sign that explained everything: YOUR HIGHWAY TAXES 21 AT WORK. (SMITHSON, 1996:71)

Numa mediação sobre a ideia de entropia Smithson encerra o artigo ‘*The Monumentos of Passaic*’:

Gostaria agora de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência simples para provar a ideia de entropia: Imaginem uma “sand box” dividida metade com areia preta e a outra metade com areia branca. Leve-se uma criança a brincar no seu interior pedindo-lhe para remexer a areia no sentido dos ponteiros de um relógio até esta se tornar cinzenta. De seguida pede-se à criança para remexê-la no sentido inverso. Nunca se conseguirá restaurar a divisão original, mas antes a areia transforma-se num cinzento mais carregado numa maior entropia. (do artigo “The Monuments of Passaic- Robert Smithson)

Em ‘*The Crystal Land*’(1966) Smithson introduz o sentido de entropia como sendo a “paisagem como um fenómeno natural e cultura”. Descrevendo uma excursão ao *Great Notch*, Smithson observou: “As paredes da pedreira pareciam perigosas. Rachadas, quebradas, as paredes ameaçavam desabar. A Fragmentação, a corrosão, a decomposição, a desintegração, a fluência dos detritos, o fluxo de lama, avalanche estavam por toda parte em evidência.” (SMITHSON, 1996:9) Apresenta a paisagem cultural circundante como sobreposta a paisagem natural, assim numa sobreposição aborda também essa nova camada como pertencente à geologia:

(...)As estradas cruzam através das cidades e tornam-se redes geológicas de concreto do homem. Na verdade, toda a paisagem tem uma presença mineral. Desde os comensais cromo brilhante para janelas de vidro de shopping centers, um sentido de cristalino prevalece.<sup>25</sup> (SMITHSON, 1996:9) (tradução nossa)

Smithson coloca o termo ‘entropia’ como o centro de sua obra, um tema dominante que a atravessa, tendo explorado em diversos aspectos a paisagem entrópica, tanto na escolha para sua prática e obra quanto na escrita, em definições, ensaios e expedições. Durante a entrevista a Paul Cummings, Smithson aponta e define em diversos momentos a entropia. E que lugares entrópicos seriam esses? Onde eles estariam?

(...)fiquei interessado em paisagens tipo de perfil baixo, a pedreira ou área de mineração que chamamos de uma paisagem entrópica, uma espécie de ressaca ou área de franja. E assim o artigo entropia estava cheio de sugestão de sites externos para a situação da galeria. Havia todos os tipos de material em artigo que quebrou o aspecto habitual confinamento da arte acadêmica. (...)Eu também estava interessado em um tipo de arquitetura suburbana : imóveis caixa simples , centros comerciais, esse tipo de expansão.<sup>26</sup> (SMITHSON, 1996:294) (tradução nossa)

<sup>25</sup> (...) The highways crisscross through the towns and become man-made geological network of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails. (SMITHSON, 1996:9)

<sup>26</sup> **SMITHSON:** (...) And I became interested in kind of low profile landscapes, the quarry or the mining area which we call an entropic landscape, a kind of backwater or fringe area. And so the entropy article was full of suggestion of sites external to the gallery situation. There was all kinds of material in that article that broke

O conceito de entropia sempre aplicado por Smithson aparece em diversos textos e obras, no entanto vale pontuar o momento em que Smithson pensa a paisagem urbana como motor dessa entropia: “A expansão urbana e infinito desenvolvimento residencial do pós-guerra contribuem para a arquitetura da entropia” e essa entropia “é a condição que conduz a um equilíbrio gradual”, explica.

Para Smithson a natureza também é território, a paisagem urbana e seus elementos: torres, chaminés, fumaças, luzes coloridas, casas, são pausas e diferenciações desse território maior. Smithson vai além na noção de território e natureza, inventa novos vocabulários para poder avançar frente às ideias de natureza tão presentes na arte. Smithson insere não somente a paisagem urbana: suas obsolescências e seus fracassos industriais, mas todo o entendimento de seu processo, o tempo e suas camadas como procedimento de entendimento dos lugares. “Em outras palavras (...) uma espécie de atravessar as camadas.” (SMITHSON, 1996:260)

Para Smithson a natureza é algo inacabado, na qual ele pode intervir e integrar seu processo de transformação.

(...)Livros como *Abstração e Empatia*, Onde a tendência do artista era a de excluir todo o problema da natureza e apenas viver em abstratas imagens mentais de superfícies planas e espaços vazios e redes e linhas simples e as listras, esse tipo de coisa, tende a excluir todo o problema da natureza. Agora eu sinto que sou parte da natureza e que a natureza não é realmente moralmente responsável. A natureza não tem moralidade.<sup>27</sup> (SMITHSON, 1996:290) (tradução nossa)

Quando Smithson observa o crescimento massivo dos subúrbios e zonas industriais americanos, lugares em processo de desestruturação, relacionados à erosão e degradação industrial, estabelecem as bases de uma estratégia, fazendo uma mudança drástica nas noções de linearidade, centralidade, do senso de território. Na mesma entrevista a Paul Cummings, Smithson fala da saída do centro: “achei que eu não estava lidando tanto com o centro das coisas, mas com as periferias. Assim que eu me tornei muito interessado no diálogo conjunto ‘entre’, digamos a circunferência e meio e como essas duas coisas são operadas juntas”. Suas operações confrontam o

---

down the usual confining aspect of academic art.(...) I was also interested in a kind of suburban architecture: plain box buildings, shopping centers, that kind of sprawl. (SMITHSON, 1996:294)

<sup>27</sup> **SMITHSON:** Books like *Abstraction and Empathy* , where the tendency of the artist was to exclude the whole problem of nature and just dwell on abstract mental images of flat planes and empty void spaces and grids and single lines and stripes, that sort of thing, tended to exclude the whole problem of nature. Right now I feel that I am part of nature and that nature isn't really morally responsible. Nature has no morality. (SMITHSON, 1996:290)



observador com a complexidade e a instabilidade dessas configurações de grande escala.

Smithson flerta com a arquitetura e engenharia em vários momentos da sua obra, tanto na execução dos seus *earthworks* na demanda de uma construção coletiva com projetos e logística, quanto na sua abordagem e entendimento da grande escala. Em duas entrevistas dadas, Smithson fala de sua experiência como consultor<sup>28</sup> para um grupo de arquitetos em 1966 que trabalhavam no projeto de um aeroporto (Dallas- Fort Worth Regional Airport):

(...) A peça nunca foi construída. Embora não houvesse interesse, eu não acho que eles compreenderam plenamente as implicações do que é isso.(...)Mas valeu muito para mim porque me fez pensar em grandes áreas de terra e do diálogo entre o terminal e à margem do terminal - uma vez mais, entre o centro e a borda das coisas. Esta tem sido uma espécie de preocupação permanente comigo, que faz parte da dialética entre o interior e o exterior.<sup>29</sup> (SMITHSON, 1996:296) (tradução nossa)

A partir desse momento, Smithson se concentrou inteiramente aos *earthworks* como: *Asphalt Rundown* (1969), *Glue pour* (1969), *Partially Buried Woodshed* (1970), *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle* (1971), *Spiral Hill* (1971), *Amarillo Ramp* (1973).

Em 1970, a *Spiral Jetty* tornou-se a mais célebre obra de Smithson, trata-se de uma faixa de 5m de largura e 1500m de extensão, composta por toneladas de rochas basálticas, desenhando uma espiral no *Great Salt Lake* (Grande Lago Salgado) do estado do *Utah*, nos EUA. Em *Spiral Jetty*, Smithson contribui para promover uma obra que contraria a concepção criativa, da relação direta do artista com a 'obra/objeto', ao inserir no processo de construção da obra, vários participantes. Há uma grandeza de escala nela que a aproxima dos processos da arquitetura e engenharia (mapas, entorno, projeto, construção), outra característica é o uso do filme e fotografia como

---

<sup>28</sup> RS: Yes. There was an attempt to try to deal with some of this work as far back as '66. I worked for an architectural company that was involved in building an airport and they had hired me as a consultant for a year and a half. So I thought a lot about large-scale works for the outdoors. And the only two people...

MR: What sort of training did you have that they would want to hire you?

RS: I gave a talk. I was on a panel up at Yale with Brian O'Doherty, John Hightower, and Paul Weiss, the philosopher. It was called 'Art in the City'. And I just talked, and this guy was sitting in the audience and he liked what I had to say, so he wanted me to talk with his architects to stimulate them. It went on for about two year and a half, I would go in maybe three times a month, and just rap and show some ideas and drawings and may proposal. Actually I lost interest in the airport; I was interested in the surrounding areas, so I proposed something called aerial art. (LIVRO MABE-PG 91)

<sup>29</sup> **SMITHSON:** The piece were never built. Although there was interest, I don't think that they fully grasped the implications of that. I've been back there a few times since. I don't think they got out of me what they thought they would have gotten. But it was very worthwhile for me because it got me to think about large land areas and the dialogue between the terminal and the fringes of the terminal - once again, between the center and the edge of things. This has been a sort of ongoing preoccupation with me, part of the dialectic between the inner and the outer. (SMITHSON, 1996:296)

registro/obra a ser revelada, evidência ou existência da obra onde a presença do público é quase inacessível.

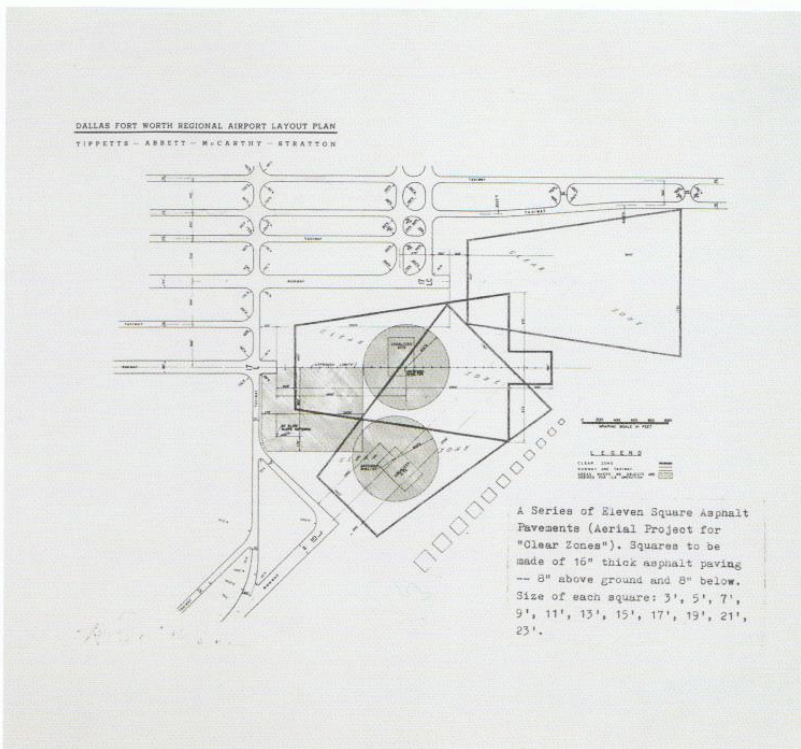
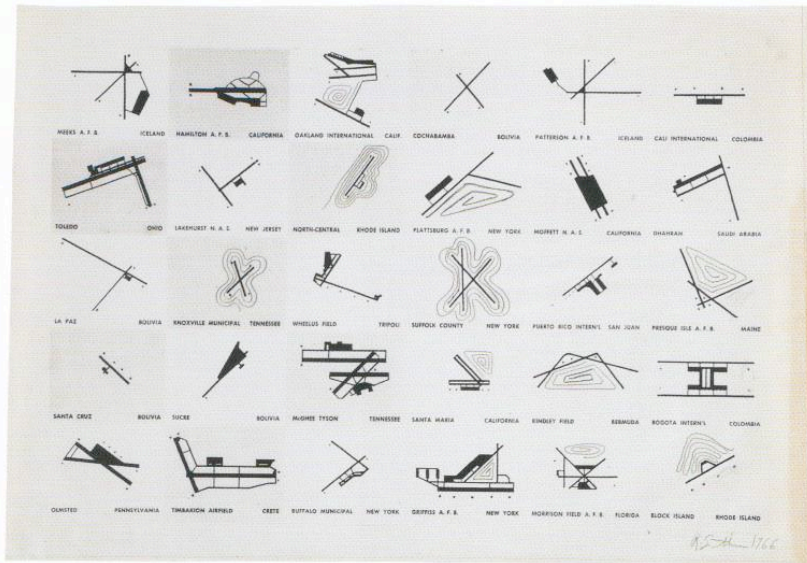
Por quase três décadas *Spiral Jetty* ficou submersa no *Great Salt Lake*, com a seca em 1999, houve a baixa no nível da água e a obra foi lentamente ressurgindo, agora está completamente elevada à superfície do lago e pode ser novamente visitada.

Em 1973, Smithson morre tragicamente num desastre de avião aos 35 anos, quando trabalhava no projeto *Amarillo Ramp* (Rampa de Amarillo), no Texas.

Smithson talvez seja o artista que mais pensou os processos de transformação da natureza, não na tentativa de 'ordená-la' mas buscando inserir em seus processos, ciclos, camadas ou *layers*. Há em sua obra um potente grau de transformação da própria prática artística e suas relações com a natureza, nas mais diversas conformações e estados.



FIGURA 6 - Robert Smithson, *Non-Site # 2*, 1967



Texas Airport, 1966

Dallas-Fort Worth Regional Airport Layout Plan, 1966

FIGURA 7 - Robert Smithson, *Texas Airport* (Dallas-Fort Worth Regional Airport Layout Plan), 1966.



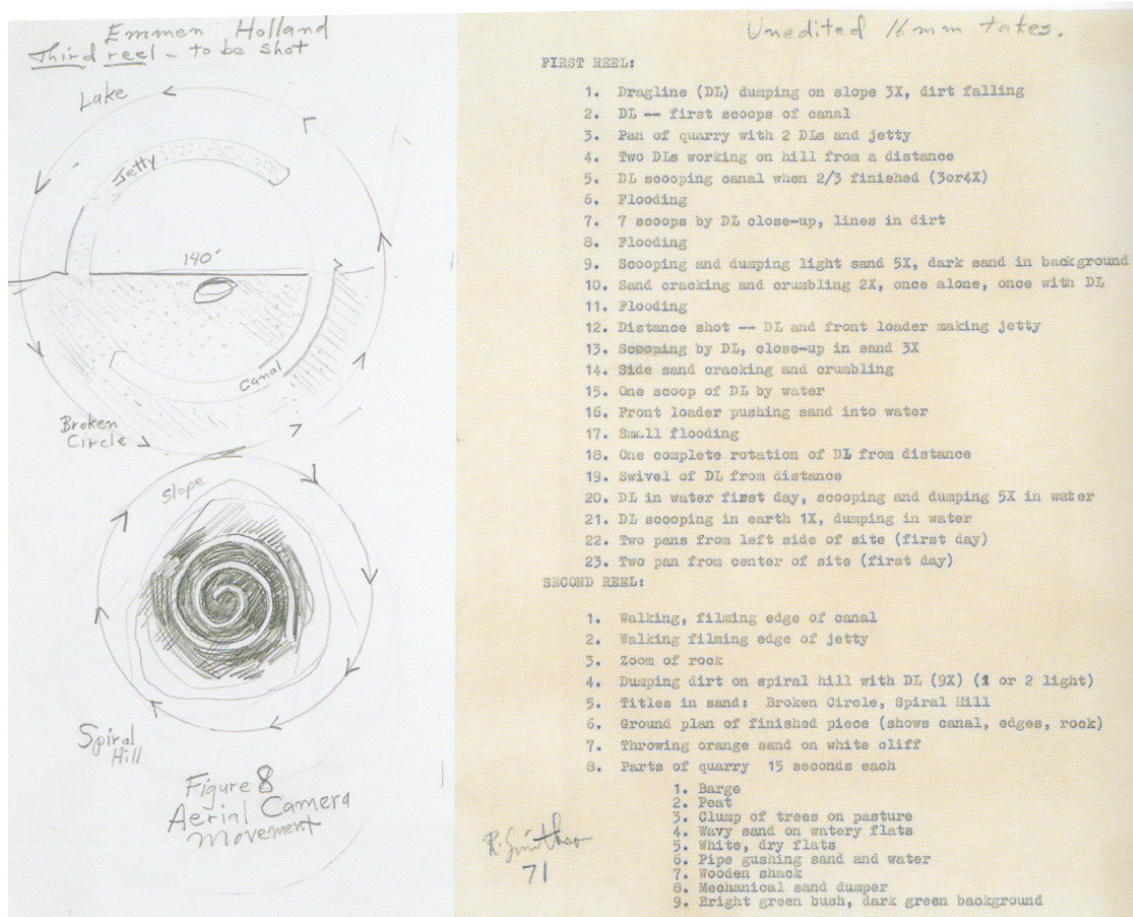


FIGURA 9 - Robert Smithson, *Broken Circle - Spiral Jetty*, 1971.





FIGURA 11 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic, The bridge Monument showing wooden sidewalks*, 1967.



FIGURA 12 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic, Monument with Pontoons: The pumping Derrick*, 1967.



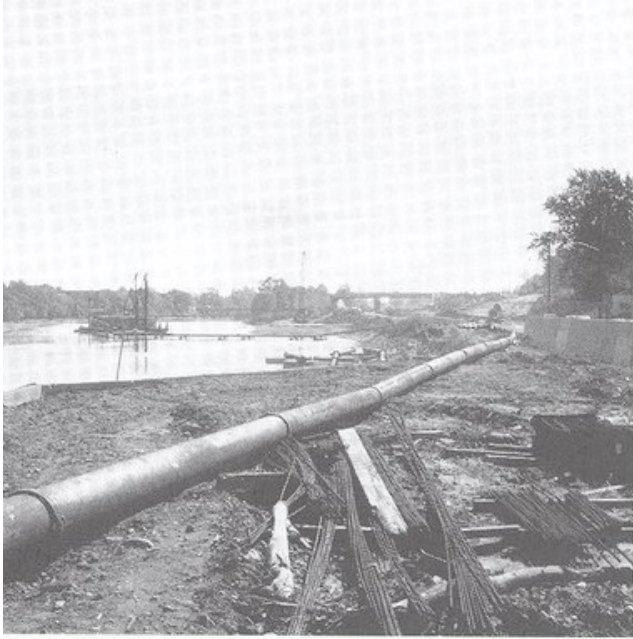


FIGURA 13 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Great Pipes Monument*, 1967.



FIGURA 14 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Fountain Monument (Bird's Eye View)*, 1967.

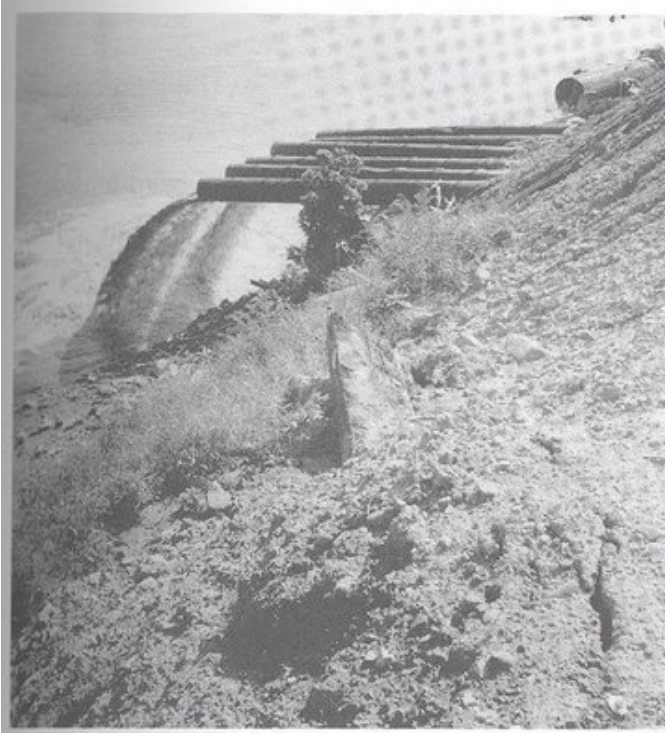


FIGURA 15 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Fountain Monument (Side View)*, 1967.



FIGURA 16 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic: The Sand-Box Monument*, 1967.



FIGURA 17 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>30</sup>, 1967.



FIGURA 18 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>31</sup>, 1967.

<sup>30</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em *Passaic*, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.

<sup>31</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em *Passaic*, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.



FIGURA 19 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>32</sup>, 1967.



FIGURA 20 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>33</sup>, 1967.

<sup>32</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em Passaic, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.

<sup>33</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em Passaic, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.



FIGURA 21 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>34</sup>, 1967.



FIGURA 22 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>35</sup>, 1967.

<sup>34</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em Passaic, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.



FIGURA 23 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (foto de arquivo)<sup>36</sup>, 1967.

---

<sup>35</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em Passaic, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.

<sup>36</sup> Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, fotografia tirada a 30 de Setembro 1967 em Passaic, mas nunca divulgada em vida de Smithson, hoje arquivada em State of Robert Smithson and the Archives of American Art.

## PARTE 3: TERRITÓRIOS PÓS - INDUSTRIAIS

### 3.1 - Entropia e Paisagens entrópicas

Dando sequência à discussão sobre a obra e os conceitos apresentados por Robert Smithson, vou traçar inicialmente definições em torno do termo “entropia” que possam evidenciar as paisagens entrópicas.

Smithson se envolveu profundamente no estado entrópico como prova da transitoriedade da natureza. Tomando o conceito de entropia, inicialmente da física, para detectar o estado de entropia de muitas paisagens (urbanas e naturais), e de uma realidade reprimida de terrenos baldios da cidade, dos ‘monumentos’ industriais e dos subúrbios como ponto de partida para pesquisas em torno desse tema. Esses locais entrópicos apresentados inicialmente em suas pesquisas escritas e excursões serviram como possibilidades de ‘ação’ que viriam alguns anos mais tarde.

Na entrevista dada a Alison Sky em 1973 e intitulada *Entropy Made Visible*, Smithson define entropia em diversos campos e situações:

(...)Em geral eu diria que a entropia contradiz a noção usual de uma visão mecanicista do mundo. Em outras palavras, é uma condição que é irreversível, é condição que está se movendo para um equilíbrio gradual e é sugerido em muitas maneiras. (...)Há uma tendência para tratar sistemas fechados de tal forma. Poderíamos até dizer que a situação atual Watergate é um exemplo de entropia. Você tem um sistema fechado que acabou por se deteriorar e começa a se romper e não há nenhuma maneira em que você pode realmente remendá-lo novamente. Outro exemplo pode ser a quebra do vidro de Marcel Duchamp, e sua tentativa em colocar todos os pedaços juntos novamente para tentar superar a entropia. (SMITHSON, 1996:301) (tradução nossa)

(...)Em teoria da informação você tem outro tipo de entropia. Quanto mais informações você tiver maior é o grau de entropia, de modo que uma parte da informação tende a anular a outra. O economista Nicholas Georgescu-Roegen foi mais longe ao dizer que a segunda lei da termodinâmica não é apenas uma lei física, mas está ligada à economia. Ele diz que Sadi Carnot pode ser chamado de econometrican. Ciência pura, como a arte pura, a abstração tende a ver como independentes da natureza, não há contabilidade para a mudança ou a temporalidade da vida mundana. *Regulamentação de uma abstração vazia, fingindo ser sem tempo.* (SMITHSON, 1996:301)<sup>37</sup> (tradução nossa)

<sup>37</sup> **ROBERT SMITHSON:** On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways. Perhaps a nice succinct definition of entropy would be Humpty Dumpty. Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again. There is a tendency to treat closed systems in such a way. One might even say that the current Watergate situation is an example of entropy. You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really

Ao apresentar os estados de entropia, Smithson aponta para uma desconstrução dos locais ou estados de transferência e de dissolução. No entanto, muitos desses estados de entropia da natureza descritos por Smithson ao longo de suas obras e escritos, vêm de um processo do habitar o mundo, principalmente de uma aceleração do progresso industrial. Eles são os recursos remanescentes finais, a promessa de progresso que vem em forma de sobras, de um tempo depois: 'Poderíamos até dizer que toda crise de energia é uma forma de entropia. A Terra é um sistema fechado, há apenas certa quantidade de recursos e, naturalmente, há uma tentativa de reverter a entropia através da reciclagem de lixo.'<sup>38</sup> (SMITHSON, 1996:301), Smithson completa: 'Há um certo tipo de prazer que vem da preocupação com os resíduos. Como se querer um carro maior e melhor nós vamos ter uma maior e melhor produção de lixo. Portanto, há um tipo de equação entre o gozo da vida e dos resíduos.'<sup>39</sup>(SMITHSON,1996:302)

Por outro lado Smithson não finda a questão e aponta a tendência de um pensamento quase utópico de 'sustentabilidade' e reciclagem de resíduos.

No entanto, para classificar as moléculas de resíduos espalhadas por toda a terra e no fundo do mar, seria necessário um longo tempo que de baixa entropia do nosso meio ambiente não seriam suficientes para manter viva a inúmeras gerações de demônios de Maxwell necessários para o projeto concluído. " Em outras palavras, ele está nos dando a indicação que a reciclagem é como procurar agulha no palheiro. <sup>40</sup> (SMITHSON,1996:303) (tradução nossa)

---

piece it back together again. Another example might be the shattering of Marcel Duchamp Glass, and his attempt to put all the pieces back together again attempting to overcome entropy. Buckminster Fuller also has a notion of entropy as a kind of devil that he must fight against and recycle. Norbert Weiner in *The Human Use of Human Beings* also postulates that entropy is a devil, but unlike the Christian devil which is simply a rational devil with a very simple morality of good and bad, the entropic devil is more Manichean in that you really can't tell the good from the bad, there's no clear cut distinction. And I think at one point Norbert Weiner also refers to modern art as one Niagara of entropy. In information theory you have another kind of entropy. The more information you have the higher degree of entropy, so that one piece of information tends to cancel out the other. The economist Nicholas Georgescu-Roegen has gone so far as to say that the second law of thermodynamics is not only a physical law but linked to economics. He says Sadi Carnot could be called an econometrician. Pure science, like pure art tends to view abstraction as independent of nature, there's no accounting for change or the temporality of the mundane world. *Abstraction rules in a void, pretending to be free of time.* (SMITHSON,1996:301)

<sup>38</sup> (...) One might even say that the whole energy crisis is a form of entropy. The earth being the closed system, there's only a certain amount of resources and of course there's an attempt to reverse entropy through the recycling of garbage. (SMITHSON,1996:301)

<sup>39</sup> (...)There's a certain kind of pleasure principle that comes out of preoccupation with waste. Like if we want a bigger and better car we are going to have bigger and better waster productions. So there's a kind of equation there between the enjoyment of life and waste. (SMITHSON,1996:302)

<sup>40</sup> (...) However, to sort out the scrap molecules scattered all over the land and at the bottom of the sea, would require such a long time that the entire low entropy of our environment would not suffice to keep alive the numberless generations of Maxwell's demons needed for the completed project." In other words he's giving us the indication that recycling is like looking for needles in haystacks. (SMITHSON, 1996:303)



A ideia de uma sociedade melhor é baseada em esforços para trazer de volta uma natureza idealizada, nesse ponto é importante apontar que Smithson desaba essas estratégias de ‘reconstrução’, a noção de planejamento e sustentabilidade como são abordadas por arquitetos, ao dizer que: ‘Quero dizer que planejamento e acaso parecem dar no mesmo.’<sup>41</sup>, Smithson ainda finaliza: ‘Existe uma associação entre a arquitetura e a economia, e parece que os arquitetos constroem de forma isolada, independente da maneira, a - histórica. Eles nunca parecem permitir qualquer tipo de relacionamento fora de seu grande plano’ (SMITHSON, 1996:303), e questiona a prática do arquiteto durante diversos momentos de seus escritos e entrevistas sobre entropia ‘Arquitetos tendem a ser idealistas, e não dialéticos. Proponho uma dialética da mudança entrópica.’<sup>42</sup> (SMITHSON,1996:304). Balizando esses modelos em suas operacionalidades em arquitetura, o entrevistador Alison Sky ainda afirma diante da resposta de Smithson: ‘É irônico que nós tenhamos sido capazes de perpetuar uma atitude de soluções padrão por todo o mundo.’ ‘Eu, do ponto de vista da arquitetura, reconheço isso. Nos seus grandes planos para o mundo, os arquitetos parecem ter ‘soluções definitivas’ para todos os problemas’ (SMITHSON, 1996:304), passamos à ação do arquiteto planejador separado de sua experiência, assumindo a parcialidade de sua tarefa de reconhecimento da paisagem urbana. (SMITHSON, 1996:304) (tradução nossa)

Quando a desolação, negligência e a degeneração do ambiente é a implacável prova final de uma exploração; a sociedade já brutalizada pela competição, do lucro e do fanatismo, o que se segue é uma sociedade em colapso a fim de fazer algo com os remanescentes finais que permanecem após a catástrofe. Essas distopias são construídas a partir da ressonância e refletidas através da memória do *design* e da arquitetura.

---

<sup>41</sup> **Smithson:** Eles não levam essas coisas em conta. Os arquitetos tendem a ser idealistas e não dialéticos. Eu proponho uma dialética das mudanças entrópicas. Há um aspecto corrente das coisas que me fascinam, como no meu envolvimento recente com o Central Park (“Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, Fevereiro 1973). Você vê aquela fotografia mostrando uma escavação no Central Park. Você pode chamar isso de um tipo de arquitetura, um tipo de arquitetura entrópica ou uma des-arquiteturização. Em outras palavras, não é algo que se manifeste do modo que, digamos, Skidmore Owings e Merrill se manifestariam. É quase o contrário disso, de forma que você pode observar esse tipo de situações entrópicas de edificação que se desenvolvem ao redor da construção. Aquela escavação acabará por ser coberta, mas ela está lá agora com todos os seus andaimes, e as pessoas ficam confusas com essa escavação, elas acham que tem algo a ver com o MET (Metropolitan Museum of New York). Há várias pichações atacando o MET, mas trata-se na verdade da cidade.

<sup>42</sup> Smithson: They don’t take those things into account. Architects tend to be idealists, and not dialecticians. I propose a dialectics of entropic change. (SMITHSON,1996:304)

A maioria dos sistemas naturais não é equilibrada em blocos ou estação, mas uma troca de material permanente, energia, pessoas, capitais e informações. Esta terceira condição da paisagem é produtiva no sentido de criar novas energias ou estados de transformação do ambiente. Há um nível de energia inerente presente em uma ocorrência acidental ou errada. Sobre essa perspectiva Smithson descreve erros de engenharia em *Salton Sea*, no sul da Califórnia:

**Smithson:** Aconteceu durante a administração de Teddy Roosevelt.

Houve uma tentativa desesperada de redirecionar o Rio Colorado. O Rio Colorado sempre alagava e destruía a área. Tentou-se evitar as inundações do Rio Colorado pela construção de um canal, no México, o que foi feito de maneira ilegal. Esse canal começou no delta do Colorado e foi redirecionado para Mexicali, mas quando o rio desaguou neste canal, o canal inundou e desaguou no Vale Imperial, que está abaixo do nível do mar. Então esse lago de trinta milhas de largura foi criado por um erro de engenharia e cidades inteiras foram inundadas, assim como as ferrovias, e houve grandes esforços para tentar reverter esse dilúvio, mas sem resultados. Desde então as pessoas começaram a conviver com esse lago e recentemente eu estive lá e passei um tempo em Salton City que é uma cidade de cerca de 400 pessoas. E outro exemplo de planejamento cego são os labirintos de grandes avenidas que serpenteiam pelo deserto. Surgiu a idéia de transformá-las em uma grande cidade de veraneio ou algo assim, talvez uma nova Palm Springs, mas a coisa deu tão errado que se você for lá agora você verá apenas aquelas avenidas atravessando todo o deserto, largas avenidas de concreto e algumas placas nomeando as diferentes estradas e ocasionalmente alguns acampamentos de trailers próximos à cidade. É impossível nadar no Salton Sea porque cresceram arrecifes por sobre as rochas. Pratica-se um pouco de ski aquático e pesca. Existe também o plano de de-salinar todo o Salton Sea. E há todos os tipos de projetos esquisitos para tanto. Um deles é trazer cinzas da Kaiser Steel Company e construir um sistema de diques. Então temos aqui uma espécie de efeito dominó no qual um erro resulta em outro, ainda assim esses erros são todos curiosamente excitantes para mim em certa medida – Eu não as considero deprimentes.<sup>43</sup> (SMITHSON, 1996:304) (tradução nossa)

---

<sup>43</sup> **SKY:** It's ironic that we've been able to perpetuate this attitude of set design solutions throughout the world. Traveling through Europe you can go for miles and it all looks exactly alike and like everywhere else. Mimic Lefrak City architecture is covering the earth. How did this manage to take over as opposed to the opposite view exemplified in places like Rome where there are no two buildings, angles, textures, etc., the same. Ruins melt and merge into new structures, and you get this marvelous and energetic juxtaposition occurring - with accident a large part of the whole process.

**SMITHSON:** Well, Rome is like a big scrap heap of antiquities, America doesn't have that kind of historical background of debris.

But I'd like to mention another mistake which is essentially an engineering mistake and that's the Salton Sea in southern California, which happens to be California's largest lake. It happened back during Teddy Roosevelt's administration.

There was a desperate attempt to try to reroute the Colorado River. The Colorado River was always flooding and destroying the area. There was an attempt to keep the Colorado River from flooding by building a canal, in Mexico, and this was illegally done. This canal was started in the delta of the Colorado and then it was rerouted back toward Mexicali, but what happened was that the river flooded into this canal and the canal overflowed, and fed back into the Imperial Valley which is below sea level. So that this thirty-mile lake was created by this engineering mistake, and whole cities were inundated, the railroad also was submerged, and there were great attempts to try to fight back this deluge, but to no avail. Since then, people have come to live with this lake, and recently I was out there I spent some time in Salton City which is a city of about 400 people. And another example of blind planning is this maze of wide boulevards that snake through the desert. Now it was the idea that they would turn this into a huge retirement village or whatever, maybe a new Palm Springs, but the bottom fell out of that so that if you go there now you just see all these boulevards going all through the desert, very wide concrete boulevards and just sign posts naming the different roads and maybe a few trailer encampments near this city. It's impossible to swim in the Salton Sea because barnacles have grown all over the rocks. There is some water skiing and fishing. There's also a plan to try to desalinate the whole Salton Sea. And there's all kinds of strange schemes for doing that. One was to bring down slag from the Kaiser Steel Company, and build a dike system. So that here we have an example of a

Ao longo das últimas décadas, a arquitetura teve uma relação provisória com a 'entropia'. Em grande parte continua a prevalecer um imaginário de edifícios como caixas seladas com portas e de um urbanismo que cobre a terra, uma persistente ideia de arquitetura como sistema fechado. Os efeitos colaterais da natureza, tais como os níveis do mar, flutuações de temperatura, derretimento de geleiras e assim por diante, essas tendências sinalizam o contorno ansioso da paisagem presente, uma situação, uma natureza envolvida com sistemas dinâmicos, até agora, a aplicação da 'tecnologia sustentável', como enxerto de práticas, nem sempre lidam com sistemas dinâmicos e contínuos.

O eixo dessa pesquisa é pautado na noção de entropia como modo de entendimento de naturezas e paisagens de ciclos constantes, nesse sentido o objeto de estudo dessa pesquisa visa trazer a consciência alguns: *territórios pós-industriais* 'há muito pouca consideração dos recursos naturais em termos do que a paisagem parece após as operações de mineração ou operações agrícolas estarem concluídas.'<sup>44</sup> (SMITHSON, 1996: 305). O que confere complexidade à ideia de natureza e à ideia de paisagem; nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à visualidade da paisagem, aponta Smithson. Ele acredita, ainda, que tanto o minerador como o artista podem operar como "agentes naturais" de maneira a articular, utilizando a paisagem como mídia, as questões ecológicas envolvidas nos processos de produção. Segundo Smithson: "A arte pode transformar-se num recurso físico que faz a mediação entre o ecologista e o industrial" (SMITHSON, 1996: 379). "A arte não deveria ser considerada meramente um luxo, mas deveria trabalhar dentro dos processos atuais de produção e recuperação" (SMITHSON, 1996: 380).

É por isso e por outras razões mais especulativas, que busco certo potencial nesses territórios pós-industriais: de vazios urbanos, área mineradas, escórias industriais, enfim, todo o território transformado por processos industriais. Uma natureza e uma paisagem de sistema aberto que deve ser explorada pelos manejadores de paisagens alteradas. É preciso saber ler o potencial desses vazios para que o artista, o industrial e o arquiteto possam inventar novas ocupações. Desvendar alguma profundidade, onde tudo foi condensado em dimensões visuais, entender esses territórios tão próximos e

---

kind of domino effect where one mistake begets another mistake, yet these mistakes are all curiously exciting to me on a certain kind of level - I don't find them depressing. (SMITHSON, 1996:304)

<sup>44</sup> (...) There's very little consideration of natural resources in terms of what the landscape looks like after the mining operations or farming operations are completed. (SMITHSON, 1996: 305)

tão desconhecidos. Quase como um arqueólogo, que escava, captura, para que possa encontrar qualquer coisa nessa paisagem apagada.

Nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à visualidade da paisagem. O artista o ecologista e o industrial devem desenvolver-se um em relação aos outros, em vez de continuar a trabalhar e produzir no isolamento. Os valores visuais da paisagem têm sido tradicionalmente de domínio daqueles envolvidos com as artes. Até o momento, arte, ecologia e indústria, tal como existem, são na sua maioria abstraída das realidades físicas específicas de certos lugares e paisagens.<sup>45</sup> (SMITHSON, 1996:379) (tradução nossa)

A abordagem que Robert Smithson apresenta do artista, do ecologista e do industrial desenvolve uma relação com a outra ponta do processo entrópico. O processo industrial é repleto de fusões como, por exemplo, do industrial e dos plantadores de eucaliptos que mesmo numa produção em larga escala da paisagem fazem coexistir o industrial e o botânico como apresenta o escritor Simon Schama (1996). Nesse sentido podem revelar uma surpresa, outra paisagem e forma de trabalho possível.

A coexistência do industrial com o botânico, na mesma pessoa, talvez choque nossa sensibilidade moderna, porém Buffon exultou com a conciliação entre silvicultura e metalurgia. Seus operários, que trabalhavam na forja perto de Dijon, na Borgonha, habitavam chalés modelares, e, para ele, a empresa toda não passava de uma grande cadeia de energia produtiva, que utilizava os tesouros da terra, da floresta e da água tão generosamente concedidos por Deus. (SCHAMA, 1996:187)

É preciso engatilhar um começo a partir daquilo que existe por uma produção industrial e contemporânea. Não há volta à primeira paisagem, ou seja, da natural já tão distante depois das transformações da maquinaria industrial; mas aceitar a segunda paisagem existente, presente e real. Esquecendo os extremismos para então tirar partido do aspecto aparentemente negativo das transformações, acordar para as possibilidades de invenções e investigações.

---

<sup>45</sup> (...) 'Our ecological awareness indicates that industrial production can no longer remain blind to the visual landscape. The artist, ecologist, and industrialist must develop in *relation* to each other, rather than continue to work and to produce in isolation. The visual values of the landscape have been traditionally the domain of those concerned with arts. Yet, art, ecology, and industry as they exist today are for the most part abstracted from the physical realities of specific landscapes or sites. (...)' (SMITHSON, 1996:379)

### 3.2 - Da angústia a denúncia

Nesse trabalho não há uma convicção ou visões idealizadas para o meio ambiente e perspectivas para as paisagens transformadas. Também sinto uma angústia com a incessante e insensata corrida de degradação do planeta e acredito em muitas das previsões e possibilidades de ação diante dessa realidade. E embora o tom desse trabalho talvez seja de angústia e penitência, eles divergem, afinal, o objetivo não é contestar a realidade dessa crise ambiental, nem dar certezas apaziguadoras, verdades assertivas ou modelos ideais. A tentativa é conseguir trazer um entendimento sobre a superfície dos lugares comuns do cotidiano, das paisagens alteradas. É possível cavar e descobrir nos fragmentos e motivos culturais o que parece escapar a uma apreensão e reconhecimento das muitas ecologias cotidianas? O trabalho se configura como uma tentativa de abrir caminho à imaginação e a fabricação de saberes insuspeitos.

Nesse sentido, trabalho em oposição a uma 'quase' tradição de denúncia ambiental, seria impossível dar o tom de denúncia à pesquisa e ao trabalho desenvolvido, já que vivi 20 anos numa região de natureza completamente transformada e é exatamente essa região que utilizo como objeto de estudo: o Vale do Aço. Lugar onde minhas referências não se fizeram numa natureza idealizada, assim como reconhecer que nas memórias acumuladas pode estar oculta a percepção de paisagens alteradas? Nesse caso paisagens e naturezas quase sempre alteradas e produtivas, sobretudo em um lugar de *afetos* que me afastam de uma leitura de denúncia em oposição total a transformação e a busca por uma natureza em seu estado inicial. Por outro lado, no entanto, há uma morosidade, desgaste e desolação dessas paisagens alteradas que se aproximam da impressão de angústia.

Assim um dos objetivos da pesquisa é desvendar outras possibilidades de apontamentos e posturas diante da crise ambiental, e mais do que isso, como atentar para as referências e os procedimentos para se pensar essas naturezas. Como trabalhar o estudo de naturezas e paisagens transformadas, sem se deixar contaminar pela tradição do depoimento de denúncia que essas questões carregam? Como não falar no outro extremo, como os verdes politicamente progressistas. Estes se opõem a qualquer prognóstico otimista, que se distingue radicalmente da história como progresso tecnológico. Tal discussão bipolarizada limita-se a olhar somente de um ponto de vista

simplista, dentro de convenções de uma natureza que deve ser olhada, mas não tocada.

Os fundadores do moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir, garantiram que “nos ermos bravios se encontra a preservação do mundo”. A ideia era que a natureza selvagem estava em algum lugar, no coração do Oeste americano, esperando que a descobrissem, e que seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial. Os “ermos bravios”, contudo eram, naturalmente, produto do desejo da cultura e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outro jardim imaginado. O primeiro Éden americano, por exemplo, e também o mais famoso: Yosemite. (SCHAMA,1996:17)

Sem dúvida, é doloroso admitir que o regime mais bárbaro da história moderna tinha uma notável consciência ecológica. O extermínio de milhões de vidas humanas não era, absolutamente, incompatível com a fervorosa proteção de milhões de árvores. Não se trata de silogismo obscuro sugerir que o ambientalismo moderno tem algum parentesco histórico com o totalitarismo. A experiência americana, como veremos, demonstra que uma cultura diversa assumiu a natureza selvagem como emblema e não como inimiga da democracia – embora essa história apresente conflitos profundos, ainda não resolvidos, em relação ao papel do Estado como protetor da floresta e ao grau de sua autoridade. (SCHAMA,1996:128)

Parece que temos aqui o ambientalismo como justificativa para sobrepor-se aos constantes processos de retiradas e usos dos recursos naturais. Por outro lado, temos alguns artistas que com históricos de ativismo verde trabalharam a denúncia como manifesto e também como processo de entendimento dessa crise ou como fez Joseph Beuys em “7.000 mil carvalhos” (1979), na esperança de que a ideia se espalharia para mais cidades. O artista torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna a ação de fato a paisagem.

Em meio à desordem natural e a imprevisibilidade da relação, um espaço dinâmico se forma, na condição instável da subordinação mútua e da entropia. Tal situação se forma também em uma linguagem incompleta, bipolarizada, mas em constante construção com inúmeras vozes e suas tentativas de denominação. Essa natureza ainda não compreendida, e não simplesmente explicada, surge num alargamento, em direção ao encontro, das práticas da ciência, física, política, estética, antropológica e das artes, revelando novas ecologias como novas formas de leitura, pesquisa e prática.

## PARTE 4: A PAISAGEM ALTERADA

### 4.1 - Segunda paisagem transformada: o estudo

#### 4.1.1 - Vale do Aço

A Região Metropolitana do Vale do Aço detêm recursos de importância econômica e estratégica, localizada no leste do estado de Minas Gerais, sudeste brasileiro. Possui o 11º maior PIB do Brasil. Na região encontram-se grandes empresas como: Cenibra (Belo Oriente), ArcelorMittal antiga Acesita<sup>46</sup> (Timóteo) e Usiminas<sup>47</sup> (Ipatinga), todas com um crescente volume de produtos exportados. Composta por 26 municípios, sendo 4 principais Timóteo, Coronel Fabriciano, Ipatinga e Santana do Paraíso e 22 municípios

---

<sup>46</sup> A Acesita foi fundada, em 31 de outubro de 1944, pelos engenheiros Amyntas Jacques de Moraes, Percival Farquhar e Athos de Lemos Rache. Nasceu de uma proposta audaciosa: construir uma usina de aços especiais praticamente autosuficiente em matérias-primas e energia, junto às fontes de minério de ferro, de carvão vegetal e queda d'água. O projeto visava (ao) abastecimento do mercado nacional, em fase de industrialização, por conta das dificuldades de importação, devido à II Guerra Mundial.

As obras de instalação da siderúrgica, no então povoado de Timóteo, às margens do Rio Piracicaba, Minas Gerais, foram financiadas pelo Banco do Brasil.

Em 1992 a empresa foi privatizada.

Em 2007; Lançamento mundial da marca Arcelor-Mittal, em 29 de maio, em Cannes

A Usina Siderúrgica da Arcelor-Mittal Inox Brasil está localizada na cidade de Timóteo (MG), na região conhecida como Vale do Aço em função da forte vocação siderúrgica. Com capacidade instalada da ordem de 900 mil toneladas/ano de aço líquido, a usina situa-se às margens da BR-381, rodovia que é o principal corredor de passagem entre o estado de São Paulo e o nordeste brasileiro.

Disponível em: [http://www.arcelormittalinoxbrasil.com.br/port/empresa/perfil\\_apresentacao.asp](http://www.arcelormittalinoxbrasil.com.br/port/empresa/perfil_apresentacao.asp). Acessado em 27 de julho de 2010.

<sup>47</sup> Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A. (USIMINAS) é uma das maiores siderúrgicas do Brasil, fundada em 25 de abril de 1956, em um cenário brasileiro de euforia e otimismo gerados pelo Plano de Desenvolvimento do governo Juscelino Kubitschek, no Horto de Nossa Senhora, atual Ipatinga.

Em 1958, a Usiminas tornou-se uma joint venture, com a participação de capital estatal em parceria com acionistas japoneses, permitindo um novo estilo de gestão compartilhada - nos moldes da iniciativa privada. Com o aporte de capitais do Governo de Minas Gerais, do Governo Federal e do Japão.

Tornou-se a primeira estatal privatizada em 24 de outubro de 1991 pelo então presidente Fernando Collor de Mello.

Os principais acionistas do grupo são a Nippon Usiminas Co. Ltd. (19,4%), Caixa dos Empregados da Usiminas (13,2%), Grupo Camargo Corrêa (7,6%), Votorantim (7,6%), Bradesco (2,6%) e Banco Real (1,9%), que compõem o bloco de controle, e a Companhia Vale do Rio Doce (23%) e a Caixa de Previdência dos Funcionários do Banco do Brasil – Previ (14,9%).

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Usiminas>. Acessado em 27 de julho de 2010.

no colar metropolitano: Açucena, Antônio Dias, Belo Oriente, Bom Jesus do Galho , Braúnas, Bugre, Córrego Novo, Dionísio, Dom Cavati, Entre Folhas, Iapu, Ipaba, Jaguarauçu, Joanésia, Marliéria, Mesquita, Naque, Periquito, Pingo-d'água, São João do Oriente, São José do Goiabal, Sobrália.<sup>48</sup>

O estudo do Vale do Aço permite entender esse território como eixo chave para a pesquisa sobre as transformações sociais e territoriais provocadas por indústrias, devido a sua produção siderúrgica, sua proximidade com o circuito da extração do minério, e a plantações de eucaliptos.

A instalação de indústrias siderúrgicas na região trouxe profundas transformações. Não por acaso, o processo de industrialização na década de 1950 reduziu a população rural local. Para os técnicos da Fundação João Pinheiro, no início da década de 1970 ocorreu a evasão da população rural dos municípios periféricos, “acompanhada da queda do volume de produção, da evasão da mão-de-obra e da substituição das áreas de cultivo por grandes plantações de eucalipto para produção de carvão vegetal” (FJP, *op. cit.*, p. 2, MTG). Não só a população dos municípios periféricos sofreu grandes impactos como também os municípios sedes das usinas. Nesse sentido, João Monlevade (Belgo-Mineira), Ipatinga (Usiminas) e Timóteo (Acesita) tiveram a condição do município redesenhada e desenhada conforme os interesses das plantas das usinas, dividindo espaços urbanos planejando a hierarquia dos funcionários dentro do ambiente de trabalho transpostos para o planejamento da cidade.

(...)também as condições de produção exigidas pela dinâmica industrial, incluída aí a reprodução coletiva da força de trabalho. Essas novas áreas "urbanizadas" são criadas, em alguns casos, quase como caricaturas das vilas industriais construídas pelas empresas, espaço urbano legítimo de suporte à função industrial. As cidades comerciais tradicionais - os lugares centrais - tomadas pela indústria "explodem", transformando-se no "tecido urbano-industrial" que se estende, respondendo por um lado à dinâmica do capital - e do capital imobiliário em particular - e de outro às estratégias de sobrevivência das populações destituídas das condições mínimas da cidadania, excluídas da pólis. O tecido urbano industrial consolida-se nas cidades e estende-se para além delas, ocupando os espaços rurais circundantes com infraestrutura produtiva, acampamentos de suporte à produção, concentrações proto-urbanas ao longo das estradas e no interior das matas (de eucalipto), com casas de campo e espaços de lazer, empalidecendo as distinções marcadas entre o rural e o urbano. (...) De qualquer modo, [...] o sistema urbano em formação na Bacia do Piracicaba está diretamente relacionado à concentração industrial e, mais especificamente, ao setor de bens intermediários, que, por ser fortemente dependente de recursos naturais, tem um impacto mais significativo no espaço rural onde se concentram esses recursos (MONTE-MÓR, 1997: 102-103).

---

<sup>48</sup> Dados baseados em informações do IBGE e do Wikipédia.



Desse modo, todo o território do Vale do Aço ganha um caráter essencialmente urbano. Desde a localização das usinas até as grandes plantações de eucalipto; a ocupação do território baseou-se num modelo industrial especializado. O que transformou profundamente o espaço local antes agrário à urbanidade regional, que com a concentração de inúmeras indústrias de grande e pequeno porte deu atratividade econômica que agora abria outro processo: o rápido crescimento populacional.

Com todos esses crescimentos e transformações rápidas sofridas entre 1940 e 1996, a construção social dessa região foi constituída sob uma base de imperativos técnicos, do progresso e do crescimento. Tendo então aberto o leque de questões que permitem pensar a relação entre sociedade e território a partir do cotidiano, dos habitantes e de sua paisagem. Torna-se possível, então, discutir como a formação de uma economia centrada na monocultura – como no caso presente das plantações florestais - e na monoindústria (siderurgia) afirma-se sobre a paisagem e o cotidiano, e quais são os principais desdobramentos desse processo.

#### 4.1.2 - O Estudo

*(...) o hábito é uma segunda natureza que destrói a primeira. Mas o que é a natureza? Por que não é o hábito natural? Receio muito que essa natureza não seja ela própria senão um primeiro hábito, assim como o hábito uma segunda natureza. (Blaise Pascal)*

As operações da maquinaria industrial representam a capacidade de construir e subtrair a paisagem e a sociedade que a retro alimenta.

Nesses últimos anos é assistida a culminação dos processos de obsolescência de algumas tecnologias, problemática de uma sociedade de caráter pós-industrial; processos que marcaram e aceleraram o tempo do ambiente natural e da sociedade de algumas cidades brasileiras.

[...] umas bombas desejaram cair do céu em sacudidas convulsas por terremoto. Não se amontoaram por igual nas pilhas de escombros da paisagem, em um cenário de batalha após o furacão, esta diferença, talvez seja feita ou não pela intervenção de uma máquina.

A construção e a destruição da paisagem sempre foi conformada abaixo ou acima de um rasante. Em um aparente equilíbrio final, a exploração da terra e os recursos naturais, a indústria teria se transformado em grandes e brilhantes cidades. (ROSELL, 2001: 27) (tradução nossa)

O Vale do Aço<sup>49</sup>, no leste de Minas Gerais constitui-se em um conjunto, um exemplo desses processos industriais de transfiguração das paisagens recentes tendo se consolidado há apenas 70 anos. A formação recente dessa região repercute desde as transformações físicas do espaço, às influências no imaginário de seus habitantes, formado inicialmente pelos imigrantes quando se lançaram no projeto de construção das usinas. Seu impacto reverbera sobre os sonhos de gerações, ciclicamente formadas para a implantação e permanência da indústria siderúrgica na região.

Toda a região do Vale do Aço se inicia com um projeto de aceleração do desenvolvimento econômico brasileiro. Localizada estrategicamente próxima as áreas de mineração (minério de ferro necessário no processo siderúrgico) e a seis horas de alguns importantes portos, possui condições ideais necessárias para a implantação da indústria siderúrgica. Toda a logística foi montada ao longo da constituição da região, assim como o plantio de grandes áreas de eucaliptais para a geração de energia através do carvão vegetal. Um exemplo importante do processo de obsolescência de algumas tecnologias de caráter industrial foi o desuso do carvão vegetal para a geração de energia, o mesmo que conformou toda a paisagem da cidade de Timóteo localizada na região do Vale do Aço. A paisagem de eucaliptos hoje espalhada em toda a cidade e principalmente na região central, gera cortes na circulação da cidade e grandes vazios urbanos, já que toda essa extensão é propriedade da Arcelor Mittal usina siderúrgica local. Essas grandes paisagens produtivas não só configuram a cidade como interferem no seu funcionamento, numa indeterminação ativa e agressiva.

Por essas e outras questões muito potenciais para o estudo de paisagens alteradas e transformadas rapidamente que escolhi a região do Vale do Aço como objeto de estudo.

---

<sup>49</sup> A Região Metropolitana do Vale do Aço, conhecida também por Região Siderúrgica localiza-se no leste do estado de Minas Gerais, Sudeste brasileiro. Possui o 11º maior PIB do Brasil. A região tornou-se conhecida internacionalmente em virtude das grandes empresas que se encontram na região, a exemplo da Cenibra, Arcelor Mittal Timóteo (antiga Acesita) e Usiminas, todas com um crescente volume de produtos exportados.

Há margens no Vale do Aço que superam a funcionalidade, o encanto das coisas que só existem porque estão desprogramadas, de tudo que está além da capacidade do planejamento de um lugar. Planejamento este, muito próximo de uma ficção, porque ela não apenas apresenta o imaginário como real, mas também enfraquece qualquer diferença com o real, absorvendo o real para si mesmo. O que busca o artista, diz Robert Smithson, é a coerência e a ordem, não "a verdade", nem afirmações corretas, nem provas. "Busca a ficção que a realidade imitará cedo ou tarde".

Nesse sentido muitas das tentativas dessa pesquisa serão no intuito de especular e produzir uma língua própria para revelar uma realidade existente nas frestas das paisagens transformadas, dos grandes territórios de paisagens produtivas, ali onde se situa um potencial de entendimento da vivência e da história desses lugares. Será a partir de uma perspectiva particular que encontrarei uma abertura com a capacidade de contar e ler o cotidiano nas paisagens e territórios tantas vezes distantes ao ideário de paisagem e *estar no mundo*.

A autora Anne Spirn (1998) expressa claramente a 'linguagem da paisagem', que vai de encontro às intenções apresentadas. Spirn aponta essa linguagem como desafio para ler e reconstruir novos textos nas *landscapes* e *cityscapes*.

Gramáticas do local encarnam a sabedoria acumulada ao longo de gerações da vida coletiva em uma paisagem particular, suas regras são guias e é insensato ignorar. Mas a gramática é um sistema flexível, não um straitjacket de dictums. Eles não ditam como a linguagem da paisagem deve ser usada ou em que significado deveria ser expressa. Os métodos pelos quais os autores combinam os diversos elementos que compõem as paisagens, a retórica que empregam e as agendas ideológicas que promovem são objeto da pragmática, poética e polêmicas da linguagem da paisagem. (SPIRN, 1998:188)

A '*Nova York Delirante*' de que fala Rem Koolhaas, mistura manifesto arquitetônico e interpretação urbana, a partir de palavras, como um glossário, permitindo que essa estrutura funcione como uma lente de aumento. A cada palavra, inicia-se uma história própria do lugar e das fantasias contidas nele. Por não ser um historiador, mas um arquiteto, Koolhaas inventa um vocabulário próprio a ser compreendido, cria uma linguagem própria para desvendar a realidade metropolitana de *Nova York*. Isso significa em outras palavras contar a história desse lugar situado entre a ficção e o particular, o que na história linear deixa impensada uma série de frestas da construção de *Nova York*. Frestas que fazem parte do delírio, da fantasia e da ficção sobre a criação dessa cidade. A combinação de mercantilismo e artificialidade teria seu momento heróico de tradução das estruturas urbano-arquitetônicas de *Nova York*.

Koolhaas encontra a peculiaridade de *Nova York* em seu espírito comercial e em sua necessidade de construir um mundo completamente artificial, a capacidade de contar e revelar a partir de uma única cidade a celebração da cultura de massa, da congestão e riqueza moderna. Descobre camadas inexploradas da cidade. É essa vontade de se chegar a uma nova cidade, a uma nova linguagem, que traz uma dimensão inédita de *Nova York*.

O livro '*Nova York Delirante*' é um instrumento crítico cuja vocação é ajudar a entender algo de que muitos arquitetos se distanciam a interpretação e o entendimento minucioso de um lugar. Por outro lado, e com todas essas características não muito distantes, o Vale do Aço situa-se numa intersecção, com referência em outras realidades. Essa realidade 'próxima' aparece nos trabalhos feitos em cidades norte americanas, onde o vínculo com a programação e a industrialização são muito fortes. Não é por acaso que as principais referências da dissertação são os trabalhos: '*Monumentos de Passaic*' de Robert Smithson e '*Nova York Delirante*' de Rem Koolhaas; cada qual marcando com clareza uma estratégia própria quanto à leitura e à interpretação das cidades. Os autores desenvolvem uma estrutura própria para pensar e interpretar esses lugares. Não faço comparações entre as obras, mas a constatação da existência de pontos coincidentes. O funcionamento desses trabalhos incorpora dados científicos, pesquisas e ao mesmo tempo expande e desvia, transformando as especulações de diversas ordens (urbanas, naturais, econômicas e sociais) em *ficções* dotadas de valor operatório para '*ler*' as cidades.

É oportuno fazer aqui um paralelo lembrando que a noção comum de que a ambição técnica do funcionalismo, ou a mera fantasia de futuro, serão aqui revistas como espaço de investigação. Há aqui um flerte com a ficção, que está presente como referência e contraponto em suas previsões de conquistas de mundos futuros. De um lado ideologias de progresso e as cidades imaginadas, e do outro a pós-industrialização e a pós-construção dos futuros imaginados; de certa forma envolvem um pensamento sobre a ficção, mas também, o da ficção como invenção de mundos possíveis. Mais do que isso, a ideia e a visualização de mundos existentes num mesmo lugar.

A ideia é abrir caminho debaixo de todo esse amontoamento e encontrar um contexto, experimentar linguagens e descobrir conceitos próprios para essas paisagens e territórios tão próximos. Isso exige um exercício de aproximação e distanciamento, a busca por uma linguagem capaz de transcrever as sintaxes, os ritmos, os tons sobrepostos no cotidiano, ora particular, ora genérico do Vale do Aço. Inscrever na

escrita outro olhar sobre essa paisagem, numa aproximação que manifesta uma sensibilidade ambiental<sup>50</sup>, estética e formal mais complexa, com uma perspectiva de proximidade. Esse trabalho estabelece uma tensão de forças narrativas, numa espécie de glossário que mapeia meus dias, transcreve minhas percepções, experiências e os encontros com as histórias desse lugar coabitada por construções coletivas.

O Vale do Aço é de história e construção recente, também dispersa e muito influenciada pela história da indústria, com suas versões de uma vida coletiva e feliz. A tentativa não é apenas recriar o passado, mas também confrontá-lo. É nesse ponto que se faz necessária uma estrutura para formular e descrever a história desse lugar. Estou falando da busca de um mundo fora do confinamento institucional.

Minha pesquisa busca pensar a transformação do mundo a partir das paisagens alteradas pelos processos de caráter industrial e o mais importante é apontar para os substratos de nossas práticas de produção da paisagem e redimensionamento do homem que ali habita.

## **4.2 - Dificuldade da captura do lugar**

É importante dizer que toda a estrutura herdada para se pensar as concepções de natureza e paisagem, carregada ao longo da história, no momento que se revela uma paisagem profundamente transformada, outras referências do que seja pitoresco também aparecem. Passamos a ter, então, uma paisagem reativa, disforme vista abaixo e acima da superfície até então conhecida. Essa capa da superfície profundamente transformada assusta e assombra, afinal perdemos os parâmetros e os ideais idílicos da paisagem harmoniosa dada ao longo da história, perde-se o eixo de referência.

---

<sup>50</sup> Hélio Oiticica, expande a noção de ambiente incorporando o seu teor antropológico, no momento que entende o ambiental como uma entidade que nasce na cidade: “[...]há como que uma exploração de algo desconhecido: acham-se coisas que se vêem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente [...]” (OITICICA, 1992:105)

O cineasta Werner Herzog aponta a vontade de se chegar, a partir de uma nova linguagem, em uma nova cidade, que pode ser transferida, dentro da geografia de uma mesma cidade, para suas áreas ainda não conhecidas, para zonas que possam trazer uma dimensão nova de uma cidade. O cineasta fala de uma cidade congestionada e de difícil leitura e visibilidade, insinua ainda o trabalho do arqueólogo como possibilidade retirada das inúmeras camadas sobrepostas das cidades.

É um dado sabido que já há poucas imagens. De fato, quando olho daqui, lá está tudo tapado com construções, e as imagens quase não são mais possíveis. Temos, quase como um arqueólogo, que escavar com a pá, e olhar justamente para tudo, para que possamos encontrar qualquer coisa nesta paisagem ofendida. Isso está, é claro, muito relacionado com riscos, mas eles nunca me inibiriam. E vejo justamente: há tão poucas pessoas no mundo que se arriscariam por essa necessidade que temos, a saber, a de termos muito poucas imagens adequadas. Temos uma necessidade imprescindível de imagens que concordem com o nosso estado de civilização e com o nosso interior, nosso âmago. Temos, então, se for preciso, que entrar no meio de uma guerra, ou onde quer ainda que seja necessário (...)Gostaria de lá estar com minha câmara, porque, na verdade, já não é fácil encontrar aqui na Terra o que perfaz a transparência das imagens. Aquilo que já existiu uma vez. Eu iria a qualquer lado. (Werner Herzog)

Por outro lado o *Google Earth* possibilita inúmeras imagens, visualizações, expedições e safáris pelo mundo, mesmo que esse seja em diversos graus de nitidez ou miopia, além de já apresentar o mundo em suas diversas camadas, sejam elas topográficas, geográficas, infraestruturais, informacionais; da matéria à cultura. Como uma ferramenta de conhecer o mundo, mapear ou jogar o *Google Earth* incorpora as camadas como estrutura flexível de leitura do mundo.

As camadas podem exibir uma variedade de conteúdos geográficos interessantes. Para visualizar uma camada, marque a pasta de camada no painel *Camadas*. Alguns conteúdos de camadas não aparecerão até que você aumente o zoom em alguma área. Para ocultar uma camada ou pasta de camadas, desmarque-a. Para expandir ou recolher uma pasta de camadas, clique em + ou -. (instruções do Google)

Vistos de cima, em planta, sem escala, ficamos reduzidos a movimentos compulsivos sem experiência nem subjetividade: prontos para uma macroexploração. O olhar distanciado de certa forma revela as transformações do redesenho diário do mapa da superfície. Na macroescala, quando sobrevoamos no computador através do satélite a produção das paisagens, e de seus resultados visuais pode-se ver a paisagem como superfícies coloridas. Com os equipamentos técnicos, a formação, produção e forração dessa paisagem artificial em grande escala torna-se acelerada e transitória.

Obstinadamente são transformadas, ora em dóceis imagens, ora em repetições vertiginosas e labirínticas com poucas possibilidades de experimentação e uso. Muitas vezes somente como uma superfície árida, desértica e desabitada é possível ter o entendimento imediato do que se tem, mas talvez o que entra em jogo a partir desse tipo de produção da paisagem são os homens dessa paisagem, habitantes que minuciosamente entendem e habitam esses territórios de outras maneiras.

A microescala implica numa relação de proximidade, o que muda completamente a relação com o espaço e com o olhar, já que compreendem eventos invisíveis no mapa; é a prática do sujeito no mundo. Isso gera outra cartografia que aborda simultaneamente de forma objetiva e subjetiva. Nesse contexto somente o mapa é insuficiente e limitado para revelar a realidade cotidiana. Neste ponto onde o corpo alcança falar da proximidade, significa talvez, pensar num mundo praticado, distante de uma síntese geográfica puramente imagética. Surge um alargamento para pensar o espaço a partir de desdobramentos térreos.

Georges Perec, no livro *Espécies de Espaços* (1974) realiza um procedimento de inventariar, numa profunda relação de intimidade com os objetos e espaços. Numa dimensão das histórias particulares, Perec constrói uma história sobre a rua, a cidade e as paisagens. Utiliza-se de uma narrativa de aproximação que funciona como um *zoom* em macro e micro. Essa lente de *zoom* fica explícita na estrutura narrativa e na divisão dos capítulos; seguindo em minuciosas descrições que começam nas camas em que já havia dormido; de todos os quartos onde pernitoiu, da rua, das calçadas próximas, ampliando cada vez mais até alcançar a cidade e o campo, como um estilhaço, a estrutura encontra uma cadência e um movimento circular das coisas. Isso provoca nos leitores uma extrema aproximação com as histórias. Perec em vários capítulos ainda propõe um exercício prático na tentativa de descrever um lugar, coloca ao leitor o desafio da escrita como modo de fazer uma leitura por uma perspectiva particular.

Em 1965, Robert Smithson e sua mulher, Nancy Holt, decidem levar a cabo um trabalho que pode ser chamado de operações de reconhecimento de áreas desoladas. Eram de certa forma excursões suburbanas que Smithson fazia, unindo e conformando uma documentação por meio de fotos, mapas, notas e partes de cada lugar. Outros artistas participaram dessas excursões como, Carl André, Robert Morris, Claes Oldenburg, Donald Judd. Interessa-me, assim apontar a modalidade inédita de turismo explorada por Smithson, que em suas próprias palavras definiu como *site-seer*. Mudando o sentido de *turista*, substituindo a noção de vista por lugar (*site*).

Smithson apresenta um procedimento de descrição e experiência do lugar. No artigo '*Tour of Monuments of Passaic*', me interessa seu aprofundamento e expansão da leitura de um lugar, instalado nas artes literárias, na tradição dos relatos de viagens e no passeio turístico, num recorte que representa o visitante solitário e vagamente espectral<sup>51</sup> com a desolação das zonas industriais da era maquinista.

No sábado, 30 de setembro de 1967, dirigi-me ao edifício das autoridades portuárias na Rua 4 com Avenida 8. Comprei um exemplar do New York Times e um de Earthworks, de Brian W. Aldiss. Depois fui ao guichê 21 e comprei um tíquete de ida para Passaic. Dirigi-me em seguida à plataforma 173 e embarquei no ônibus de número 30 da Companhia Inter-City. Sentei-me, abri o Times e dei uma olhada na seção de arte. (...) Detive-me na reprodução de uma pintura romântica, Allegorical Landscape: céu cinza e nuvens parecendo manchas sensíveis de antigas aquarelas. Uma pequena estátua com um braço erguido. Edifícios "góticos" nessa alegoria tinham aparência desbotada. (SMITHSON, 1996: 68) (tradução nossa)

A proximidade com lugares através de procedimentos literários, para experimentar abordagens de um lugar vivido, seja por descrição ou por percurso; como procedimento artístico amplia a noção de espaço percebido, concebido e vivido. Parecem-me potentes trabalhos que são vinculados à experiência, à inserção do corpo no ambiente; ao uso de métodos de registro em forma de fotografias, mapas ou narrativas, que implicam em uma cartografia atenta aos processos, margens e transitoriedades que constantemente as paisagens conformam.

Por fim, é no ponto de contato entre o pertencimento com a história e com o lugar de estudo que me interessa destacar, um ponto coincidente nos dois trabalhos: em '*Espécies de Espaços*' de Georges Perec e '*Tour of Monuments of Passaic*'<sup>52</sup> de Robert Smithson. Nas experiências de lugares vividos por Perec e o retorno à cidade natal por Smithson, entre a relação de pertencimento do lugar, o registro e a memória, o artista torna se participante, evidenciando o espaço modificado pelo homem.

Nesse ponto térreo, Smithson desvela o espaço analisado, traça e estabelece uma descrição densa daquilo que vem a chamar de '*monumentos*'. Trata-se de caixas de areia, pontes, máquinas paradas, tubos, tonéis flutuantes, um estacionamento, enfim, define como '*monumentos*' territórios devastados e áreas desoladas. Monumento, assim é definido ironicamente, como um patrimônio da era industrial. Tal definição sugere um

<sup>51</sup> **espectral** (èt)adj. 2 gén.1. Que tem o carácter! dum espectro!, dum fantasma. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/Default.aspx>. Acessado em outubro 2009

<sup>52</sup> Um passeio pelos *monumentos* de Passaic. Passaic é um subúrbio de Nova Jersey, EUA.



entendimento encadeado ao acelerado crescimento das cidades americanas, construídas para não envelhecerem em cíclicos processos de construção e reconstrução. Assim o passado não se manifesta através de monumentos, mas de resíduos que passam a fazer parte da história e da paisagem.

Este panorama zero parecia conter ruínas em sentido inverso, ou seja, qualquer edifício que acabou por construir praticamente. Este é o contrário das ruínas românticas, porque os edifícios caem em ruínas depois de terem sido construídos, mas alcançam um estado de ruína antes de construir. Esta anticena romântica sugere colocar em descrédito a ideia de tempo e muitas outras coisas "ultrapassadas". Passaic (...) parece cheio de 'buracos em comparação' com a cidade de Nova York, que parecem rigorosamente embalados e sólidos. Esses buracos estão em certo sentido, definindo o vazio monumental, sem perder os traços de memória de um jogo de futuros abandonados. Tais futuros se encontram em filmes utópicos série B.<sup>53</sup> (SMITHSON, 1996:72) (tradução nossa)

Em suas narrativas Robert Smithson observa uma paisagem esvaziada de obsolescências industriais que geram grandes áreas devastadas ou infraestruturas sem qualquer conexão com a localidade. Revela a ausência de um passado ou mesmo a amnésia dele.

Ouvia o som de pessoas jogando futebol. Hoje a paisagem não é paisagem, mas um tipo de mundo de cartão-postal se autodestruindo por imortalidade falida e grandiosidade opressiva. Pareciam ruínas ao reverso. É o contrário das ruínas românticas, porque as construções não decaem arruinadas, depois de algum tempo, mas já são ruínas antes de serem construídas. Isso reverte a noção de tempo. Os subúrbios existem mesmo sem passado e sem os grandes eventos da história. Não há passado apenas o que passa para o futuro. Passaic parece cheia de buracos. Esses buracos são os monumentos, os vácuos, que de certo modo definem os traços de memória de um futuro abandonado. (SMITHSON, 1996: 71-72) (tradução nossa)

O que será compreender, hoje, essa natureza amnésica? O que esconde sua geologia? O que se transforma tão rapidamente a ponto de tornar impossível a captura desse lugar? Paisagens sucessivamente transformadas (escórias, mineração, lagoa de rejeitos, plantações programadas, etc.).

Na fronteira entre a sociedade e o território, a pequena escala e a grande escala, permeadas por essas paisagens (naturezas produtivas): são desertos e superfícies lisas que recobrem parte do território, apontam a emergência da dimensão social na questão

---

<sup>53</sup> That zero panoram seemed to contain *ruins in reverse*, that is-all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buldings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic mise-in-scene suggest the discredited idea of *time* and many other "out of date" things. (...) Passaic seems full of "holes" compared to new York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by suburbanite.(...) (SMITHSON,1996:72)

ambiental interrogando as construções teóricas erigidas sobre a noção de natural versus artificial e de cultura e sociedade versus natureza. “A ‘natureza’ é simplesmente mais uma ficção dos séculos XVIII e XIX”, escreveu o artista Robert Smithson, em 1968; ou “não é mais considerado romântico falar de natureza”, postulou outro artista, Joseph Beuys, na década de 1970 (BEUYS, 1970, citado por MATILSKY, 1992:37) <sup>54</sup>

Ao final, pretendo mostrar como a convergência de parte dessa abordagem em torno das paisagens alteradas por processos industriais. Para isso, tracei a partir do meu percurso mapas de lugares onde vivi, mapas do que era visto, vivido e lembrado. Como habitar um lugar é ao mesmo tempo, leitura e escrita, construí, pouco a pouco, um texto sobre esse lugar. Não propriamente uma ficção, mas uma remontagem. Há conjunturas imprevisíveis e relações fugazmente íntimas que parecem distanciar-se dos mapas e fotografias e aproximar-se do relato.

Apreensão e ação subjetiva que produzem um momento de leitura e escrita frágil, no entanto, as operações pontuais que exerci nos fragmentos ao final dessa dissertação não procuram retratar o lugar ou mesmo criar um sentido de identidade, mas confrontar o observador e o habitante com a complexidade e a instabilidade das configurações de grande escala.

---

<sup>54</sup> MATILSKY, Barbara. *Fragile Ecologies*. New York: Rizzoli, 1992

### 4.3 - Sobre ‘campos’<sup>55</sup> de ‘futebol’

Em toda a região do Vale do Aço e cidades mineradoras como Itabira, grande parte das paisagens alteradas pela produção industrial ou extração de minério, compõem matérias e paisagens que em algum momento serão completamente inúteis à produção. Trata-se quase sempre do estágio final de longos anos de plantação de eucaliptos, extração de minério, beneficiamento do minério; são as lagoas de rejeitos, áreas imensas abandonadas, estruturas obsoletas, enfim, todo o conteúdo que move essa dissertação; a ‘sobra’ ou espaço aberto inativo e de possível manobra, reversão e reinvenção, lugares de trabalho e entendimento para cidades fundadas entorno de naturezas industriais.

Atualmente de todas as paisagens que fazem parte da obsolescência de alguma natureza industrial ou sobras da produção, e que ainda conseguem um fim, ou início, como escolheremos pensar – são transformadas em campos de futebol. Como quase sempre são matérias pobres de minerais, ou paisagens e territórios não mais estratégicos e já utilizados em toda a sua potência econômica, essas áreas imensas e muitas vezes planas são lugares perfeitos para *campos*. Por muitos motivos, são as gramíneas ou pequenos arbustos, as únicas plantas que crescem espontaneamente nesses lugares, outras situações desse tipo de disfunção aconteceu na cidade de Timóteo, com o desuso do carvão vegetal para a geração de energia, o mesmo que fez conformar toda a paisagem da cidade. Essas grandes paisagens produtivas agora em desuso são utilizadas como extensões dos quintais e campos de futebol que acontecem

---

<sup>55</sup> **Física:** campo, noção que atribui uma quantidade a cada ponto do espaço.

**Geografia:** campo, uma extensão de terra sem mata, cujas variedades mais conhecidas são a estepe, o pampa, a pradaria, a puszta e a savana.

**Informática:** campo, uma parte de um formulário ou de um arquivo que delimita um dado, uma informação.

Os campos são usados como espaços reservados para dados que podem ser alterados em um documento e para a criação de cartas modelo e etiquetas em documentos de mala direta.

A *Microsoft Word* insere campos quando você usa comandos específicos, como o comando Data e hora no menu Inserir. Você também pode inserir manualmente seus próprios campos usando o comando Campo no menu Inserir.

**Segurança** Como os códigos de campo podem ficar visíveis para qualquer pessoa que esteja lendo o documento, verifique se as informações contidas em códigos de campo não são aquelas que você prefere manter confidenciais.

nas clareiras das plantações de eucalipto que circundam a cidade e utilizados pelos moradores do seu entorno.

Nesse sentido, nosso legado vem da margem de uma paisagem alterada e produtiva, resta a paisagem dela mesma. Desde então, os pássaros cantores passaram a habitar as torres e chaminés perto das nuvem artificiais, o pó do rejeito, a lama derramada sobre os olhos desavisados têm sido feitos diariamente, agora já compõem a paisagem cotidiana. Sobras de tudo que não é produtivo, solta fragmentos da natureza, resta a paisagem alterada e ao convívio da cidade esses restos da produção do que não é consumido, o motivo poético da denúncia ou angústia, mas realidade para trabalho e invenção do habitar a cidade.

É importante entender que os campos são áreas abertas, no entanto, tem limites, é o que aponta Pierre Bordier em sua noção de *campos*. Bordier (1968) no estudo da noção de sociedade substitui pela definição de campo. “Um *campo* é um microcosmo incluído no macrocosmo constituído pelo espaço social (nacional) global” (LAHIRE, 2002: 47-48). Segundo Bordier ‘um *campo* possui uma autonomia relativa’. Nesse sentido um microcosmo com regras próprias, mas limites definidos de aberturas e autonomia. Vale acrescentar ainda as conceituações de campos de concentração, como centro de confinamento militar, instalado em área de terreno livre e cercada por telas de arame farpado ou algum outro tipo de barreira, cujo perímetro é permanentemente vigiado.

Ainda desvelando sobre as noções e ‘imagens’ de campos, o autor Simon Schama (1996) descreve a beleza das paisagens onde foram instalados os campos de concentração como em *Auschwitz*, eram lugares de paisagens rasteiras e campos abertos. Schama (1996) ainda aponta que a beleza deixa espaço para o apagamento, a amnésia da batalha que ali existiu.

São nas minhas breves e rasas ressonâncias particulares, partículas desses campos abertos deixados, ou potentes áreas de manobra para pesquisa e entendimento dessas paisagens alteradas, que busco uma linha de fuga potencializadora, um processo de abertura diante da destruição, possibilitando a construção nessas pequenas fissuras. A ideia é entender operações como: desterritorialização e reterritorialização que se dão na paisagem, das grafias e ritmos do habitar e apropriar gerados por essas paisagens.

Em “*Mil Platôs*”, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) conceituam o espaço *liso*. Definem espaço *liso* como um espaço amorfo, migratório e nômade, de heterogeneidade direcional, um espaço ocupado por acontecimentos, mais do que por

coisas percebidas. Os exemplos paradigmáticos do espaço *liso* são o mar, o deserto, a estepe e o gelo.

Assim, a operação de desterritorialização e reterritorialização que se dá na paisagem é apresentada por Deleuze e Guattari como operações sobrepostas e compensadoras e lançam hipóteses: “pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades”. Os espaços *lisos* na trama urbana “faz com que a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas..”.

Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 214)

Entre as paisagens produtivas e as paisagens alteradas, há a cidade. Assim a paisagem urbana ganha de súbito essa via que se prolonga imprevisivelmente quando esbarra nas pessoas, dia-a-dia sem forma estável, mas uma *forma em formação*, onde o vestígio da ‘destruição’ de uma primeira paisagem ajuda a redimensionar a realidade. Nesses campos ‘abertos’ e ‘lisos’ grafias de uma habitação vão sendo tecidas dia a dia, registros da cultura.



FIGURA 23 - Itabira (imagem Google maps) 2009.



FIGURA 24 - Simone Cortezão, Estádio do Independência, 2010.

## PARTE 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cartografia da paisagem alterada”. Supõe-se, pelo título do trabalho, que seja algo da ordem do inacabado, afinal as transformações do território e da natureza são contínuas, requerem continuidade da pesquisa. Como afirma Smithson: “Eu não penso as coisas em ciclos. Eu acho que as coisas simplesmente mudam de uma situação para a próxima, não há realmente volta.”<sup>56</sup> (SMITHSON, 1996:309)

Para não encerrar as investigações de modo incompleto, recorro ao empenho quase literário que pode ser lido em anexo lançado para fora desse trabalho, esboço final, mas que também apresenta mais trabalhos por vir. Esse *livro-objeto* tem uma abertura que pode ser amplamente nomeado diante da estrutura que foi desenvolvida. Nesse sentido conferir-lhe um nome parece um exercício incompleto: mais que um guia de uso o material desenvolve uma aceção espacial com dimensões temporais entre a realidade e a ficção; talvez também não seja exatamente um glossário, que reúne de forma breve e objetiva os significados dos mais variados termos e expressões; *dossiê* é uma coleção de documentos ou um pequeno arquivo que contém papéis relativos a determinado assunto; *diagnósticos* são quase sempre assertivos e pouco especulativos e literários. Talvez o trabalho seja uma espécie de *ontologia* que “descreve um domínio que pode ser usado como um esqueleto para uma base de conhecimentos, fornece um conjunto de conceitos e termos para descrever uma realidade ou seja, uma taxonomia.”<sup>57</sup> Porém essa ‘ontologia’ não permanecerá inalterada, terá mais e mais transformações contínuas como explicou Smithson. No entanto todos esses conceitos e procedimentos de trabalho aparecem no objeto apresentado tornando-o uma combinação que tem a intenção de conformar uma ‘língua própria’.

Outro meio de fazer uma cartografia renovada, foi a produção de um mapa subjetivo, para aproximar mais de conceitos e práticas artísticas já desenvolvidas, um mapa

---

<sup>56</sup> (...)I don't think things go in cycles. I think things just change from one situation to the next, there's really to return. (SMITHSON, 1996:309)

<sup>57</sup> Disponível em: [http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/tesesabertas/0024134\\_02\\_cap\\_04.pdf](http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/tesesabertas/0024134_02_cap_04.pdf). Acessado em 29 de julho de 2010:

psicogeográfico<sup>58</sup>. Essa cartografia é uma compactação de mapas já existentes com lugares e situações sobre os quais se pretendia tratar. Os elementos e as paisagens fragmentadas no espaço, operadoras de inúmeras e constantes conformações locais e globais, foram incorporados a leituras e organizações espaciais distintas, construindo uma narrativa oblíqua, lançando diferentes focos sobre os mesmos acontecimentos e lugares, na intenção de constituir novos olhares das paisagens em formação, transformação e deformação e propor ao artista, arquiteto e também aos habitantes desses lugares o espaço vazado e não completamente vigiado que abre possibilidades para ser trabalhado dentro e sobre ele.

Desse modo toda a experiência da pesquisa mesmo em sua autonomia enquanto objeto vai servir para uma produção subjetiva 'artística' a partir de paisagens alteradas, apontando para futuras ações. Como exemplo:

1. outros mapas psicogeográficos e mapas que façam marcação de trilhas e lugares pouco conhecidos apresentando possíveis usos;
2. uma ação nos quintais-eucaliptais que fazem fronteira entre o espaço doméstico, o espaço privado da empresa, que se torna público ao ser utilizado por muitos, de diferentes maneiras. Parte dos moradores que fazem fronteira com os eucaliptais já têm pequenas extensões de seus quintais para a parte privada, essa situação configura-se como uma abertura de trabalho na paisagem, como junção dos quintais e aumento das hortas e jardins;
3. um vídeo-memória a partir dos álbuns que registram cotidianamente toda essa memória coletiva, assim como a montagem de uma exposição que conte a história do lugar através de álbuns de famílias;
4. publicação semanal dos fragmentos do glossário em jornais locais;

Essas propostas são frutos imediatos e provisórios de um fechamento de pesquisa, uma conclusão que pode ser vista como desdobramentos do material produzido, não por meio de palavras, mas de projetos a serem desenvolvidos, ou como outras tantas ações por virem. Esse trabalho serve como suporte 'de texto e imagens' que constroem uma capacidade de estímulo, uma matriz para outros possíveis projetos.

---

<sup>58</sup> A psicogeografia é um conceito-chave dos Situacionistas, definido como estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCELOR MITTAL. Disponível em:

[http://www.arcelormittalinoxbrasil.com.br/port/empresa/perfil\\_apresentacao.asp /](http://www.arcelormittalinoxbrasil.com.br/port/empresa/perfil_apresentacao.asp/).

Acessado em 27 de julho de 2010.

BARRON, S. *Techno romantisme*. Disponível em:

[http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/bellon\\_helene/index-h.html](http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/bellon_helene/index-h.html). Acessado em junho de 2009.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998:84-91.

BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (org.) *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BORER, A. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAUQUELIN, A. *A invenção da Paisagem*. 1ª ed.. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, M. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes. 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 5.

DICKIE, J. *Du Land Art sauvé des eaux - A la redécouverte de la "Spiral Jetty"*, Courier International, n° 644, 6 de março de 2003, por John Dickie. Artigo originalmente publicado no *The Independent on Sunday*. Disponível em: [http://www.courrierinternational.com/article.asp?obj\\_id=4813](http://www.courrierinternational.com/article.asp?obj_id=4813) . Acessado em julho de 2010.

EVERNDEN, N. *The social creation of nature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

FILE MAGAZINE. Disponível em:

[http://www.filemagazine.com/galleries/archives/2008/04/refinery\\_flock.html](http://www.filemagazine.com/galleries/archives/2008/04/refinery_flock.html). Acessado em novembro de 2008.

HOBBS, R. *Robert Smithson: Escultura*. Ithaca e Londres: Cornell University, 1981.

- ITAÚ CULTURAL. Disponível em:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3649/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3649/). Acessado em: 23 de julho de 2010.
- ITAÚ CULTURAL. Disponível em:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3652](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3652). Acessado em 20/05/2010
- KIAROSTAMI, A. *O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KOOLHAAS, R. *Nova York Delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan*. 1ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- KOOLHAAS, R. *et al. Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000.
- KOOLHAAS, R. *The new world, 30 spaces for the 21<sup>st</sup> century*. In: *Wired #11*. New York: The Condé Nast Publications, Jun/2003.
- LAHIRE, B. (org.). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: Dettes et critiques*. Paris: La Découverte, 1999.
- MATILSKY, B. *Fragile Ecologies*. New York: Rizzoli, 1992.
- ODEBRECHT. Disponível em: <http://www.odebrechtonline.com.br/materias/01601-01700/1620/>. Acessado em março de 2009.
- OITICICA, H. *et al. Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.
- PERGAMUN. Disponível em:  
[http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/tesesabertas/0024134\\_02\\_cap\\_04.pdf](http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/tesesabertas/0024134_02_cap_04.pdf). /.  
Acessado em 29 de julho de 2010.
- PEREC, G. *Espèces d'Espaces*. Paris: Éditions Galilée, 1974. (Coll. L'espace Critique)
- ROSELL, Q. *Después de*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SMITHSON, R. Entrevista para a revista *Avalanche* em 1970, Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília(orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- SMITHSON, R.; FLAM, J. *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, R. *Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- SMITHSON, R. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/>. Acessado em: 10 de fevereiro de 2010.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE FÍSICA. Disponível em:  
[http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25\\_359.pdf](http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v25_359.pdf) /. Acessado em: 20 de abril de 2010.

SPIRN, A. W. *The language of Landscape*. Yale: University Press, New Haven and London, 1998.

TERRITOIRE INOCCUPES. Disponível em:  
<http://territoiresinoccupes.free.fr/art/partie222.htm> / Acessado em MÊS de ANO.

THIBAUT, Isabelle. Land Art, *mythe et limites du territoire, dynamique du regard*. Publicado na revista online *Edit*, nº3, "Territoires/Territoires", março de 2006. Disponível em: <http://www.edit-revue.com/index.php>. Acessado em maio de 2010.

WIKIPÉDIA. Disponível em:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xam%C3%A3> /. Acessado em abril de 2010.

WIKIPÉDIA. Disponível em:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Usiminas>. Acessado em 27 de julho de 2010.

## **ANEXOS – “GLOSSÁRIO”**

DVD em 'anexo' com GUIA-GLOSSÁRIO 'CARTOGRAFIA DA PAISAGEM ALTERADA', livro de 320 páginas com 24 verbetes.