

LOUISE MARIE CARDOSO GANZ

PAISAGENS PESSOAIS

DOZE ENSAIOS EXPANDIDOS PARA O MUNDO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2008

Ganz, Louise Marie Cardoso, 1964-

Paisagens pessoais: doze ensaios expandidos para o mundo / Louise Marie Cardoso Ganz. – 2008.

102 f.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Ganz, Louise Marie Cardoso, 1964- – Narrativas pessoais – Teses
2. Paisagem e arte – Teses 3. Natureza (Estética) – Teses 4. Criação (literária,
artística, etc.) – Teses 5. Arte pública – Teses I. Oliveira, Maria do Céu Diel
de, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes
III. Título.

CDD: 712.2

ao meu filho Frederico minha casa

agradeço

Maria do Céu,
pela sua insistência em percorrer o caminho dos sentimentos.

Breno da Silva,
Daniel Carneiro,
Fernando Antonio Resende,
Frederico Canuto,
e Raquel Utsch,

leitores, palpitantes e companheiros da vida. A todos, o meu mais profundo agradecimento, não só pelas leituras e conversas, mas pelo meu próprio aprendizado, ao seu lado, da escuta, da troca, da paixão pela vida e pela existência do outro.

o vazio em mim, tão intenso como um deserto. Porém a aridez é desejável e conclamo a alegria.

Stéphane Huchet,
pelas suas micro-alegrias.

aos Funcionários da EBA por manterem nosso mundo com um certo equilíbrio.

à Fapemig, pelo período de bolsa de estudos.

Resumo

Na dissertação que se segue narro algumas experiências na condição de alguém afetada pela paisagem. Escrevo sobre a experiência vivida, mais do que propriamente esclareço o que é paisagem. Trata-se de uma escritura ensaística, onde ficções, intuições, experiências pessoais se juntam a poetas, artistas e teorias da arte. Imagens verbais são construídas a fim de fazer acessar a visualidade.

Faz-se o exercício de um olhar sobre as coisas do mundo. Assim, sobre a paisagem fazem-se dois recortes: o de natureza e o de contemplação. Interessa a natureza como uma condição de existência das coisas, como algo inerente e que envolve tudo, sem controle. A presença de uma potência latente. E contemplação como a presença do homem, aquele que marca, que olha, enquadra e revela, percorre e transforma. Realizo dois modos de experiências espaciais: percursos e transformações, pela efetivação de diversas ações. Os espaços para tal são desde interiores domésticos, até grandes planícies, bosques ou cidades.

A dissertação é composta por doze ensaios, frequentemente abertos por sonhos e se desdobrando em representações arquitetônicas, artísticas, geográficas ou espirituais, cada qual conformando, em si, um conteúdo paisagístico.

Abstract

In the dissertation that follows I describe some experiments on the condition of someone affected by the landscape. I write about the experience, rather than what is landscape. This is an essayist writing, where fiction, intuitions, personal experiences come together to poets, artists and theories of art. Verbal images are built in order to access the visuality.

It is the exercise of an eye on things in the world. Thus, on the landscape there are two approaches: that of nature and of contemplation. Interested in nature as a condition of existence of things, as something inherent and that involves everything, without control. The presence of a latent power. And contemplation as the presence of man, who looks, frames, reveals, walks and transforms. To realize various actions I performed it by two spatial experiences: walking and transforming. The spaces chosen for that are from different scales: home interiors, great plains, forests and cities.

The dissertation is composed of twelve tests, often opened by dreams and unfolded in architectural, artistic, spiritual and geographical representations, each one building in itself a landscape content.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	06
2 Paisagem Pessoal 1 - Classificações e Abismos.....	13
3 Paisagem Pessoal 2 - A Casa Circular.....	20
4 Paisagem Pessoal 3 – Contemplação.....	23
5 Paisagem Pessoal 4 - Devaneios de um Caminhante.....	27
6 Paisagem Pessoal 5 - Traços e Lacunas.....	36
7 Paisagem Pessoal 6 - Quanto tempo leva para se produzir um repolho roxo até ele chegar às casas? Pequenos ritos secretos e ações de graça.....	41
8 Paisagem Pessoal 7 – Musgos.....	50
9 Paisagem Pessoal 8 – Jardim Alma, Jardim Vitrine.....	55
10 Paisagem Pessoal 9 – A Gruta.....	61
11 Paisagem Pessoal 10 - Jardim da Espera e do Esquecimento.....	68
12 Paisagem Pessoal 11 – O Banquete.....	72
13 Paisagem Pessoal 12 - Deambulações Urbanas – A Vida nas Calçadas.....	83
14 Conclusão.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

Introdução

Na dissertação que se segue narro algumas experiências na condição de alguém afetada pela paisagem. Escrevo sobre a experiência vivida na paisagem, mais do que propriamente esclareço o que é paisagem. A motivação para a escrita vem, portanto, desse encontro entre experiência e paisagem. Com o título **Paisagens Pessoais: doze ensaios expandidos para o mundo**, faço aqui um breve esclarecimento sobre como foram abordados os sentidos de pessoal, de paisagem e de mundo.

Por pessoal quer-se dizer daquilo que vem de uma vivência particular acrescida pelo encontro com pessoas e coisas. Quando se torna de interesse coletivo, seja por reverberar no outro, seja por partir de encontros com o mundo externo, passa então a interessar. Falar na primeira pessoa distingue-se de uma especulação de si mesmo, cujo centro estaria unicamente naquele que fala. Esse lugar por si só não interessaria.

Parto, principalmente, do exercício do olhar e de dois modos de experiências espaciais: de percursos e de transformações.

Ao longo dos últimos anos mantive um hábito de fazer percursos numa atitude de contemplação ou de transformação, ou seja, atuando sobre os lugares ou apenas lendo-os ou percebendo as mudanças. Empreendidos em diversos locais, cidades ou campos, feitos a pé, de bicicleta ou transporte público, foram frequentemente aleatórios, tendo apenas traçado alguns limites de abrangência. Outras vezes foram percursos acompanhando uma infraestrutura ou elementos lineares como estradas, linhas de transmissão de energia, rios e canais. Os deslocamentos também foram feitos em pequena escala, como dentro de edifícios ou casas abandonadas. Em outros momentos acompanho o percurso de objetos ou vegetais.

Sobre transformações pode-se considerar tanto a ação do homem sobre as coisas, como a ação da natureza sobre as coisas. Em ambas há uma intrínseca relação com o tempo, com a espera e com o esquecimento. Aguardar a passagem do tempo, a passagem de uma estação do ano ou a chegada de chuvas que acarretam mudanças. Acredito nas pequenas ações como potencial transformador e de revelação das ações do tempo, da natureza e do homem. As palavras singelas, sobre o reino messiânico, de uma parábola judaica dizem que:

*Para instaurar o reino da paz, não é em absoluto necessário destruir tudo, nem dar nascimento a um mundo totalmente novo; basta deslocar apenas esta xícara ou esse arbusto ou esta pedra, fazendo o mesmo para cada coisa.*¹

Iniciamo-nos, então, na noção de paisagem, que está associada à idéia de imagem e, desse modo, associada ao olhar. É uma certa imagem, uma fisionomia dos lugares que é percebida ou apreciada. A história revela que a palavra Paisagem serviu para qualificar primeiramente os modos de olhar, e não os modos de fazer. Os templos ou as plantações não eram concebidos ou olhados como paisagem antes do século XIV, pois não havia um olhar que os definissem como tal. Apenas posteriormente, historiadores estabelecem o marco inicial da noção de paisagem no século XIV, a partir de uma carta escrita pelo poeta Petrarca² onde relata sua ascensão ao monte *Ventoux*:

*Com efeito, Petrarca, decidindo escalar a montanha para simplesmente fruir da vista que pode ser desfrutada do seu cimo, teria sido o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar. Nisto residiria a 'modernidade' do poeta e moralista italiano, do ponto de vista da história das concepções da natureza, bem como das relações práticas que o homem mantém com o mundo visível. (...) Petrarca teria posto em evidência a postura moderna do olhar direto sobre o mundo, aquela da secularização da curiosidade, voltando, por assim dizer, à autópsia da natureza, um olhar até então dirigido aos livros.*³

Dessa noção moderna, nasce a paisagem como representação de ordem estética, seja uma imagem mental, verbal, pictórica ou *in situ*, sobre a terra ou espaços. Os poetas e pintores construíram inicialmente essa noção. Mas outros saberes, que não apenas da estética, como da geografia, botânica, geologia, arquitetura e engenharia ampliam o sentido de paisagem para além da estética associando-a a outros campos do conhecimento. Detive-me no campo da estética, tangenciando, em alguns momentos, esses outros campos.

¹ Essa é a versão da parábola tal como foi contada por Ernst Bloch, que a ouviu de Walter Benjamin, que a colheu de Gershom Scholem, que a foi buscar nos *hassidim*. Tal trecho foi encontrado em PELBART, 2003, p. 194.

² Francesco Petrarca, Itália, 1304 - 1374.

³ BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.1-2.

Os espaços onde se dão as experiências pessoais da paisagem são desde pequenos locais, como interiores domésticos, até grandes planícies, bosques ou cidades. A paisagem é a fonte primeira por onde se escoia a vivência pessoal. Seja numa micro ou macro escala, no que está próximo ou distante, legível ou embaçado, centrado ou à margem. Nos campos abertos e horizontes, em traços e vestígios, na casa da infância e na cidade genérica.

Em todos os casos, procurei o arrebatamento, intimista e transbordante. Portanto, deixar-se tomar pelas coisas, ser arrebatado, pode ser identificado como sendo o ponto sensível encontrado para essa escrita.

*È preciso encontrar o ponto sensível. (...) O ponto sensível é, de início, o ponto que incita ao sentido, pois há pontos no mundo nos quais se cristaliza a significação das coisas. Mas o ponto sensível é, sobretudo, o lugar da sensibilidade atingida, o ponto que "pega", o ponto "contundido", que "dá", que "arrebata". (...) há zonas sensíveis que é preciso saber achar, chegar nelas, se aproximar, saber tocar, ou antes, saber ser tocado, influenciado, animado por elas, para estar em condições de pensar, de falar e de escrever. Por que o pensamento começará sempre por um grito, de fraqueza ou de enlevo.*⁴

Desse modo também, aquilo que é pessoal se desdobra para fora nesse encontro arrebatador, entre pessoas e coisas. A experiência do sublime, teorizada no século XVIII, é uma experiência de arrebatamento associada, sobretudo, ao pavor diante do desconhecido e da grandeza opressora da natureza, como das gigantescas montanhas, dos desertos, dos oceanos, das nuvens negras no horizonte. Segundo Edmund Burke⁵, o sublime não está na paisagem, mas em quem a olha e a sente. É algo que antecede a própria paisagem. Então, as coisas em si têm sentido? Ou apenas o nosso olhar sobre as coisas pode produzir o alojamento e a construção de algo? Mesmo estando novamente diante do olhar particular construindo as coisas, o sublime é um sentimento que pertence a um coletivo ou desdobra nele.

Mas o arrebatamento também pode ocorrer de modo ocasional, por um encontro fortuito. Um pequeno vaso rosa visto através de uma janela embaçada e empoeirada em um edifício aparentemente abandonado, ou um feixe de luz, que atravessa a cortina semi-aberta, e corta a sala escura até encontrar um aquário com um único peixe, é suficiente para fazer

⁴ BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 98.

⁵ BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime* (1757), em: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.geral). *A Pintura. Textos Essenciais*, vol.4: *O Belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

vibrar todo o corpo, nesse encontro com algo mínimo. Isso configura a experiência do belo. Segundo Burke, o belo, distintamente do sublime, encontra-se nas pequenas coisas.

Volto então à paisagem. Qual paisagem interessa para a experiência estética, senão aquela que arrebatava? Não estará este sentimento do arrebatamento relacionado à experiência pessoal? De outro modo seria possível classificar ou distinguir antecipadamente tipos de paisagens que arrebatam daquelas que não? Poderia-se traçar uma lista de paisagens com seus sentimentos correlatos? Não crendo nisso, descobre-se o ponto sensível que me conduz à paisagem. Parto, assim, da vivência e do exercício do olhar. Porque essa aproximação?

Escolho a paisagem por ela vir carregada e imbuída de dois recortes: o de natureza e o de contemplação. Natureza como uma condição de existência das coisas no mundo, um universo de coisas dadas, e contemplação como a presença do homem na terra, aquele que marca, que pode olhar, enquadrar e revelar, percorrer e transformar. A idéia de natureza traz consigo a imagem de um todo, infinito, selvagem e indecifrável. Já a paisagem tangencia a natureza, mas não é ela. Segundo Jean-Marc Besse:

*A paisagem é atormentada pelo infinito, e talvez, no fundo, esta insistência, esta presença transbordante do infinito no finito, seja a força mais íntima da experiência paisagística.*⁶

A paisagem é uma construção do homem moderno, é um recorte feito da natureza através do olhar, de modo a poder conviver com ela. Sobre a paisagem Georg Simmel coloca que:

*(...) é justamente sua delimitação, seu alcance num raio visual momentâneo ou durável que seja, que a definem essencialmente; sua base material ou seus pedaços isolados podem sempre passar por natureza – representada a título de paisagem ela reivindica um ser-para-si eventualmente ótico, eventualmente estético, eventualmente atmosférico, em suma, uma singularidade, um caráter que o arranca essa unidade indivizível da natureza, onde cada pedaço só pode ser um lugar de passagem para as forças universais do estar-aí. (...) A natureza que no seu ser e no seu sentido profundos tudo ignora da individualidade, se encontra remanejada pelo olhar humano – que a divide e decompõe em seguida em unidades particulares – nessas individualidades que chamamos de paisagens.*⁷

⁶ BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. VIII.

⁷ SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Em: *Política e Trabalho [da] Universidade Federal da Paraíba*, João Pessoa, no. 12, p. 15–24, set. 1996.

Sobre essa base cultural de existência da paisagem - tangenciada pelo indecifrável da natureza e pelo lugar ocupado pelo homem na terra, como aquele que a contempla e a transforma - que construo aqui as suas primeiras linhas. Ao longo dos ensaios as paisagens são contempladas, reveladas ou construídas.

E por fim, aquilo a que chamo de expansão para o mundo é o desdobramento da vivência pessoal e a sua intensificação. Ao se reafirmar que a experiência pessoal vai para o mundo, quer-se dizer que ela vem do mundo e volta a ele. O mundo a que me refiro é o lugar da vida como cultura. O espaço da existência humana e das coisas, onde ocorrem os movimentos de transformação e construção, ao longo do tempo.

Posto isso, a estrutura da dissertação é composta por doze ensaios. Há um crescendo, em termos de escala (no que se refere a dimensões espaciais), partindo da paisagem interior, da vida doméstica, para as escalas urbanas ou territoriais. Cada qual é um conteúdo paisagístico. Os inícios dos ensaios são, frequentemente, imagens de sonhos, onde são recorrentes espaços construídos associados à elementos da natureza. Abertos pelos sonhos, os ensaios se desdobram em diversas representações arquitetônicas, artísticas, geográficas ou espirituais que conformam todo um ambiente paisagístico. Tomada às vezes por uma melancolia, uma tristeza ou uma profunda alegria, a escrita é possuída pelos impulsos. A escolha dos autores com os quais dialogar foram aqueles que me tocaram pela vibração. Por isso, uma parte do repertório pessoal se fez pela leitura de cartas, romances, escritos de artistas e filmes que levaram a penetrar neste campo de vibrações.

Nesse contexto, temas como memória, domesticidade, plantas, mitos e magias, ficção e incompletude, cultura e natureza, pequenas ações como formas de resistência política e propositiva, ciclos de vida e morte, sonhos, construção de espaços e modos de vida são abordados nos doze ensaios, intitulados paisagens pessoais. Assim, dividem-se em:

paisagem pessoal 1 – Classificações e Abismos pretende problematizar que diante da formação milenar do universo e da nossa curta presença nesse processo, não há possibilidades de se ver o todo, nenhuma ciência é capaz de tal ação. Trata-se de uma paisagem de acumulação.

paisagem pessoal 2 – A Casa Circular é um ensaio sobre a casa de infância, um espaço nebuloso onde estão elementos recorrentes aos sonhos como as águas, os vidros e os porões. Poderia ser nomeada como paisagem doméstica.

paisagem pessoal 3 – Contemplação é uma estória de amor através de plantas e seus símbolos.

paisagem pessoal 4 – Devaneios de um Caminhante narra percursos de bicicleta e os olhares sobre a paisagem. Na busca do entendimento do olhar e dos modos de se construir o mundo, passo pelos modos de representação e pela invenção da perspectiva.

paisagem pessoal 5 – Traços são os vestígios que nos são oferecidos pelos lugares para construirmos uma história. A memória das coisas é incompleta, e a partir dela inventamos as paisagens.

paisagem pessoal 6 - Quanto tempo leva-se para produzir um repolho roxo, até ele chegar às casas? Pequenos ritos secretos e ações de graças. Nesse capítulo narro o percurso de um repolho a fim de contrapor as noções de paisagem e de natureza. A paisagem como construção cultural e a natureza como selvagem e temporal.

paisagem pessoal 7 – Musgos. Paisagem e sentimento de abandono, porém o surgimento de ações de resistência. Interessa-me, sobretudo expor as forças de resistência que existem nas micro-ações. Essa é a postura fundamental em toda a dissertação.

paisagem pessoal 8 – Jardim Alma, Jardim Vitrine fala também de formas de resistência, mas apresenta uma paisagem construída pelas migrações e deslocamentos que, mesmo gerando lugares movediços e fluidos, pode construir o sentido do habitar. O jardim alma é aquele conformado através de desejos e cuidados, e nunca está pronto.

paisagem pessoal 9 – A Gruta é referência aos jardins de ilusão, construídos para reverenciar um amor. Ao mesmo tempo a gruta é uma formação de acumulações geológicas, o que mais uma vez nos remete à temporalidade das coisas.

paisagem pessoal 10 – Jardim da Espera e do Esquecimento é a invenção de um jardim no sertão, que através da imagem do círculo diz da potência da repetição, do ciclo vida e morte e do esquecimento. Esquecer como potência produtiva.

paisagem pessoal 11 – O Banquete parte de um encontro fortuito com um grupo de pessoas almoçando na calçada, há muitos anos atrás. Essa imagem se desdobrou em ações sobre o espaço público hoje. Busco o elemento dionisíaco do ato de comer coletivo em filmes e na vida cotidiana para construir essa narrativa.

paisagem pessoal 12 - Deambulações Urbanas – a Vida nas Calçadas é uma discussão sobre a ocupação dos espaços públicos das cidades como expansão da vida doméstica. Narro percursos em diversos lugares, e quase como uma generalização feita a partir da observação

das micro escalas de ocupação, falo das semelhanças humanas. O direcionamento contemporâneo para um mundo organizado e petrificado, visando a ordem e a construção de fronteiras nítidas que definam e distingam público e privado, revelam a urgência de um olhar e de ações de resistência à já nomeada sociedade do espetáculo.⁸

⁸ Referência ao livro de DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo* Rio de Janeiro, Contraponto, 1997. Lançado na França em 1967, *A Sociedade do Espetáculo* tornou-se inicialmente livro de culto da ala mais extremista do Maio de 68, em Paris.

paisagem pessoal 1

Classificações e Abismos

Moro em um terreno cercado com arame, todo coberto de areia, em um lugar plano, vazio e extenso. Não há vizinhos. Existem árvores fora do limite do terreno, espaçadas, pontuando a extensão do lugar. Posso ver palmeiras, muito distantes. No terreno estão um armário com muitas prateleiras, uma mesa, alguns bancos, um fogão, uma bancada, um tanque, algumas camas. Todos estes móveis estão colocados sobre a areia, sem teto nem paredes, conformando uma habitação. Em um certo momento, chega a notícia de que na região haverá uma grande tempestade de areia e que ela vai cobrir tudo. Olho à distância e avisto a areia se aproximando, na forma de uma grandiosa onda, e um pavor sublime se instala em mim. Antes de fugir, corro até as prateleiras do armário para pegar vários potes de vidro que ali ficam guardados. Sei apenas que em cada um está uma parte da memória, e assim apanho rápido e aleatoriamente aqueles que conseguirei levar, deixando outros.

Na calçada de minha rua, agora uma rua urbana próxima a uma praça, com uma igreja e uma torre de relógio, surpreendo-me com muitos de meus objetos retirados de dentro de casa e enfileirados no chão, minuciosamente um após o outro. São móveis, almofadas, cadernos, livros, bonecas, porcelanas, talheres, tapetes, quadros, tecidos, vestidos, taças, garrafas, bandejas, caixas de costura, brinquedos, ferramentas, caixas de lata, pincéis, vasos de planta, cobertores, escovas de dente, pilhas de papéis amarrados, montes de canetas e lápis amarrados, fotografias, gavetas, bacias, baldes, lençóis, pães, biscoitos, garrafas de leite, vidros de condimentos, sacos de farinha, sacos de fubá, sacos de feijão, sacos de arroz, sacos de açúcar, pratos com leite e biscoito, bananas, maçãs, alfaces, bicicletas, cadeira de sol, guarda chuva, varais, binóculo, pedras, aquário, vidros, jarras, perfumes, balas, bombons, roupas, toalhas, lustres, bibelôs, toalhas de mesa, bordados, chinelos, todos tirados do interior da casa. Estou absorta olhando esses objetos. Ao fundo, bem distante, o relógio da torre da igreja, mostrando-me o tempo. O que fazer agora?

Desloco-me para o gramado infinito do Sr. Palomar⁹, que se propõe, momentaneamente, a estabelecer um procedimento para se relacionar com o mundo. Decidido a arrancar todas as ervas daninhas de seu gramado, constata que retirar uma aqui e outra ali é ineficaz. Diante disso, inclina-se a sistematizar, através de estudos, observações e classificações, a fim de formular as leis gerais que regem os fatos e os fenômenos. Inicialmente, demarca um quadrado de 1 metro x 1 metro para limpá-lo das ervas, contando-as, classificando-as e arquivando-as. Esse primeiro quadrado será a amostragem, o que lhe permitirá estabelecer uma estável estatística. Porém, ao longo da coleta, o Sr. Palomar percebe que contar os fios de ervas será inútil, pois existem muitas variáveis, como ervas amarelas, podres, maiores, menores, distribuídas de modo não uniforme dentro do quadrado. Após constatar que o gramado é um conjunto de ervas, composto tanto pelas boas quanto pelas más, e que todas estão continuamente em transformação, desconsidera aquela amostragem e desvia seu pensamento do conjunto, para encaminhá-lo para uma única erva.

Começa então a observar uma única folha específica, contentando-se com ela. De uma folha passa para outra, com a mesma atenção e cuidado. Através dessa experiência da individualização, ele passa a pensar o universo, passa a entender sua instabilidade e sua infinitude, passa a entender que o universo é composto por um conjunto de corpos, que formam outros conjuntos sucessivamente. Do início de suas experiências, quando tentou classificar as coisas do mundo, passou para uma única e aparentemente insignificante coisa, o que lhe propiciou a percepção e a abertura para os mistérios e instabilidades do universo.

Na fase em que o Sr. Palomar tentou classificar as folhas do seu quadrado, ele beirou a insanidade, gerando a sensação de algo inapreensível e, ao mesmo tempo, iludindo-se de uma extrema realidade. Classificação é um arranjo sistemático ou método de arranjo de coisas em grupos ou categorias de acordo com suas afinidades ou caracteres comuns. Esse procedimento visa a dar uma ordem, mesmo que momentânea, às coisas do mundo.

Essa ordem é encontrada também nas enciclopédias, onde pretende estar classificado, por ordem alfabética, o conjunto de todos os conhecimentos humanos, com informações acerca de todos os ramos do saber. Michel de Foucault cita um texto de Borges onde este fala de uma enciclopédia chinesa. Nessa última pode-se perceber uma desconstrução da ordem e uma tensão ou vibração gerada pela proximidade de coisas tão díspares. Nela está escrito que os animais se dividem em:

⁹ CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) etcetere, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.¹⁰

A posição dessas coisas, uma ao lado da outra, nos deixa em estado de suspensão. Não se trata de uma classificação por critérios de familiaridade, gênero, classe, espécie, tamanho, ou outras propriedades ou qualidades. Seus significados são deslocados de uma associação por aproximação.

Do mesmo modo, Funes, o Memorioso¹¹, se aproxima, num certo momento, de Palomar. Funes é um sujeito que ativa ininterruptamente sua memória, levando-a ao infinito, tornando-a abarrotada. A cada folha de uma árvore ele atribui um nome e ele se recorda de cada uma delas. Além de se recordar da folha em si, ele armazena em sua memória o tempo de vida da folha, seus movimentos, o momento em que a inseriu em sua memória e, assim, um ciclo infundável dentro do outro, o que inclui todas as coisas e suas transformações ocorridas no tempo e no espaço. Criou um vocabulário infinito para a série natural dos números, em que existem códigos e/ou palavras para cada coisa distintamente. Ele apresenta assim uma realidade incansável, com todas as suas diferenças. Ao mesmo tempo em que constrói um excesso de sentido em cada coisa, acaba gerando um esvaziamento abismal. Funes não é capaz de abstrair, nem de generalizar, nem de esquecer. É um espectador de um mundo multiforme, instantâneo e exato, onde organiza as coisas dentro de um abismo. Porém não transforma esse mundo, sendo justamente essa a sua prisão.

Funes vive num ciclo contínuo de acumulação, de hipermemória, que vai além de uma possibilidade ou definição de memória – cai em uma cegueira absoluta. Enquanto isso, o Sr. Palomar, ao final de seu processo de tentativas de conhecimento do universo, chega ao esquecimento. Deixa de pensar as diferenças infundáveis que existem entre as folhas. Só assim

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, prefácio, pág. IX.

¹¹ Funes, o Memorioso, em BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, (Vol 1)*. Ficções. São Paulo: Globo, 2000, pág. 539.

passa a pensar o universo. Funes viveu no abismo do pormenor, não podia esquecer. Seu pensamento é espacial como um abismo e a organização que dá a ele o faz parar de vibrar momentaneamente. Não há a abstração, ele é um espectador, um burocrata, não um contemplador. Já Palomar, de algum modo descansa, passa a contemplar, já que pode esquecer, já que não mais classificará. Para ele, a ordem do mundo será construída momentaneamente, para depois se desfazer e se fazer novamente de outra maneira, e assim por diante.

As classificações estabilizam o mundo por algum tempo, criam uma ilusão de entendimento. As coleções de catálogos de taxonomia da biologia, da botânica, os livros de anatomia, as classificações de obras em museus nos autorizam uma apreensão do mundo e provocam uma agradável sensação de entendimento. Há um encantamento nas classificações pois estas têm a capacidade de ordenação. Os museus, as bienais, as exposições fazem seus recortes a fim de propiciar essa ordenação. O que seria de um museu ou de uma exposição onde tudo estivesse entulhado, desordenado, não classificado?

Alguns museus encantam justamente pela sua desordem e ilegibilidade. O prédio de um certo museu, em uma certa cidade, parece um grupo escolar pela sua ausência de identidade visual e monumentalidade como o são os museus normalmente; ao subirmos suas largas escadarias empoeiradas e sujas, chegamos a um grande salão, com quadros instalados um ao lado do outro, cada qual em uma altura, sem alinhamento horizontal nem vertical, sem ordem cronológica, sem temática apreensível nem luzes direcionadas. Um espaço imenso e empoeirado, uma atmosfera impregnada de neblinas e coisas incompreensíveis. Para quem está treinado a frequentar museus e espaços de exposição, este local é uma total desordem. Mas porque encanta?

Essas manifestações pontuais vindas de pessoas diversas, de vidas desconhecidas, quando agrupadas em um único local com o intuito de serem expostas ao olhar de outros, passam a interessar como uma obra única. Tomadas como um conjunto de coisas, possibilitam uma certa apreensão. Do contrário, apenas revelam a impossibilidade de classificar as vidas e as obras.

Já no Museu do Cairo, que é a representação clássica da origem dos museus, o método de classificação é pela tipologia - coleções formadas pelo grande quantitativo de peças iguais ou semelhantes em termos de forma (tema, escala, material, composição). Estatuetas de 5 cm

de perfil com um pé à frente, todas guardadas em gigantescos armários vitrines, em salas imensas; sarcófagos de pedra, todos colocados em uma outra imensa sala; colares de pedras em forma de arco expostos em extensas salas, cheias de repetições do mesmo objeto – todos os objetos que um dia foram encontrados nas escavações do século XIX. Esse era o método de abordagem feito por um museu nos seus primórdios: armazenamento por semelhança estilística.

Hoje os museus adotam outros métodos de classificação, além das próprias obras nem sempre terem origem manufatureira, serial ou semelhantes, que possam ser guardadas em acervos. As classificações são feitas por recortes teóricos diversos, fazendo com que uma obra seja lida sob diversos pontos de vista e subjetividades.

Mas gostaria de me deter na incansável tentativa de classificação que vem desde então marcando as instituições e a história da arte. Talvez pudéssemos comparar os modelos de grandes museus contemporâneos a supermercados, por serem os espaços da ordem, da sedução, da aura dos objetos e para o mercado de consumo. No hipermercado são estudadas as luzes, as cores, a classificação e disposição dos objetos, os modos de sedução e impregnação do desejo de consumo. Tudo é planejado e legivelmente instalado, sem nebulosidades. Paralelamente, a construção da história da arte se deu pela organização temática, formal e conceitual de imagens ou obras, através de métodos de leitura e classificação, que tendem à legibilidade. Isso gera em nós a ilusão de que somos menos ignorantes com relação aos mistérios do universo. Aliás, nem mesmo nos lembramos de que possa haver outros modos de olhar, conhecer, construir e viver no mundo.

Envolvida com a idéia das classificações, retorno à rua onde instalei todos os objetos de minha casa, tomo cada um, e coloco uma etiqueta de identificação. Nela vem a data e local onde foi adquirido tal objeto, ou se foi um presente, quem o presenteou e por qual ocasião, e caso não me recorde de nada disso, estabeleço associações com fatos do período em que foi adquirido. Por exemplo: Mesa de tv – era um banco, que desenhei para o jardim da casa onde habitei, em Nova Lima, antes de mudar para o apartamento em Belo Horizonte. Data provável – 2002.

Colchão – data provável – 2000; Belo Horizonte.

Sapato de louça – presente da Bá – o bibelô fazia parte das coisas que ela guardava de sua mãe. Data -1996, data de nascimento do Frederico; Belo Horizonte.

Diante de todos os objetos instalados no meio da calçada, agora em processo de etiquetagem, paro inicialmente desolada. Creio não ser possível classificá-los, nem mesmo possuir todas as memórias contidas naqueles vidros retirados das prateleiras. Mas abre-se a possibilidade de inventar histórias a partir da junção de partes através de critérios diversos. É, portanto, nesse aspecto, que as classificações são bastante úteis: para a invenção de ficções.

paisagem pessoal 2

A Casa Circular

*As crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.*¹²

Dentro da casa, todos os cômodos são interligados, conformando um espaço de percurso circular. Circula-se numa interioridade intimista, doméstica e familiar. A sala abre para o quarto das filhas, este para o quarto dos pais, que, do outro lado abre para a copa e esta para a sala. A copa une-se à cozinha, esta ao pátio, e retornamos à porta principal de entrada da casa.

Na cozinha, a mãe faz roscas. Nesses dias ouvem-se os sons do bater da massa sobre a pedra. Fortes tapas seqüenciais, ritmados, num som alto e definido. A massa branca, gorda, é enroscada em trança e os tabuleiros são levados para dentro do quarto dos pais. Ali, são colocados sobre a cama e fechadas as cortinas e as duas portas - para o quarto das filhas e para a copa. A massa descansa no silêncio e na escuridão. Duas horas ou muitas horas de silêncio total. Sempre quis penetrar nesse quarto para apagar-me e esquecer-me. Porém, não é permitida nem a entrada nem a permanência, a não ser uma breve olhada através da porta entreaberta. O tempo do descanso da massa é como o tempo do apagamento e do esquecimento.

¹² Canteiro de Obra. Em: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II, Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 19.

Dentro dessa casa, os quartos são brancos, claros, ruidosos e tudo circula. As ruas, uma esquina, podem ser vistas de cima, através das largas janelas. Submersos ficam os porões escuros, silenciosos, úmidos e mofados.

Durante um período de tempo, o teto permaneceu apoiado sobre estacas de madeira, tornando impossível a entrada na casa. Uma floresta de troncos, densa e impenetrável. Haverá muita água sobre o teto e ele desabarará com esse peso? Todos os espaços ficarão alagados e viveremos em um mundo submerso? Essa imagem freqüente de um mundo alagado e submerso permanece, mesmo depois de retiradas as estacas. Prova disso é que o mofo verde em forma de bolhas e raízes percorre o teto.

Ao lado da casa, do lado de fora do muro, há uma plantação de cacau, por cima da qual se pode voar. Várias vezes vôo sobre os cacauzeiros, que se estendem infinitamente. A cidade desaparece e o vôo é extenso, macio. Ao voltar, aterrisso no pátio, próximo à piscina.

No pátio, o pai faz experiências para testar as tonalidades das anilinas francesas. Vários vidros enfileirados com líquidos azuis em várias tonalidades, dadas pelas diferentes gradações de pó e água. Muitas vezes o açúcar é misturado a essas cores, o que soa bastante estranho, pois açúcar é para se comer, e não para cores. Talvez seja para dar liga ou realçar as tonalidades. Esses vários vidros circundam a piscina que fica em um canto do pátio colada aos muros da esquina. Líquidos azuis, muro branco. Da piscina as experiências com as anilinas expandem-se para toda a casa.

Esses vidros com anilinas são frequentemente fiscalizados pelo pai, um cientista. Aquele que faz experiências de classificação: medidas, quantidades, cores, tonalidades. Entretanto, ele nunca consegue tomar notas e registrar tantos acontecimentos colorísticos. Quando o faz, os papéis ficam misturados a tantos outros, a tantos empilhamentos, que tudo torna-se indecifrável. Algum tipo de ordenação é feita, mas é muito pessoal e inacessível. Em três escuros quartos no porão ficam empilhados esses papéis. Em função desse transbordamento, os vidros, que não mais cabem sobre as mesas, estão agora na piscina.

Quando chove, todo o pátio, juntamente com a piscina, a varanda de piso vermelho e a entrada do porão, ficam alagados. Tudo se transforma em uma única e extensa piscina. Através da porta do porão pode-se ver os papéis sobre as diversas mesas, cujos pés ficam afundados na água.

Os vidros trazem todas as memórias. São eles que posteriormente surgiram sobre prateleiras instaladas num terreno cercado no deserto, onde, por acaso cheguei. Na casa sem teto nem paredes, apenas os móveis conformam quartos, sala, copa e cozinha, onde em

armários, ficam guardados todos os vidros. Logo uma tempestade de areia aproximou-se e foi necessário fugir, levando alguns dos vidros. A tempestade de areia encobriu tudo.

Restam ainda alguns vidros que novamente serão colocados enfileirados no meio da rua. Junto com outros móveis, objetos, toda a casa vai sair para a rua. Talvez classificá-los possa trazer algum tipo de amparo momentâneo, que se desfará em seguida. Talvez valessem classificações e ordenações. Tentemos. Classificar dentro de buracos. Buracos 1, 2 e 3. Objetos que podem ser classificados como carregáveis por tufões. Objetos que podem ser espalhados em gramados. Sentimentos que se desmancham no açúcar. Pessoas que já tomaram banho de açúcar quando eram crianças. Objetos que são carregados nas costas. Pessoas que sentem mais calor do que outras. Objetos retirados de igrejas. Pessoas que foram à China, pessoas que comeram no bar da esquina da rua w2...

paisagem pessoal 3

Contemplação

Hoje, diante de meu pequeno jardim, penso em ficar olhando a grama crescer.

Hoje, dia 19 de janeiro de 2007, pela manhã, envio-te¹³ uma mensagem dizendo: há algo de sublime – de medo e maravilhamento.

Sob as mãos inertes os móveis suam. O ambiente doméstico quer abrir a janela: sobre folhas secas, sobre sonhos, fantasmas mortos de sede. Os homens podem sonhar seus jardins de matéria fantasma.¹⁴

As mangas foram compradas no supermercado. Recebem o nome de manga Palmer e é provável que sua procedência seja das grandes plantações de terras irrigadas às margens do Rio São Francisco. Há alguns anos, não existia esse tipo de manga nos supermercados e agora é fácil encontrá-las durante todo o ano. As estações do ano não interferem na produção da fruta. E nem a geografia, nem o tempo definem suas qualidades. São grandes, lisas, deliciosas e bonitas, com a pele rosa escura. Comprei seis mangas e deitei-as dentro de uma caixa revestida com pelúcia branca. Aparentemente, as mangas ficaram inertes, mas por dentro senti que suavam. Foram arrancadas, cada qual de uma planta. Suavam. Cada uma foi molecularmente perturbada. O amor foi perdido.

Olho durante muito tempo a grama crescer, sem nada ver, cansada apenas. Olho. Esvazia-se o espaço. E até mim chegam esses fragmentos de poema:

*Com sua espada, abriu meu peito
E arrancou-me o coração fremente,
E no vazio de meu peito colocou
Um pedaço de carvão em chamas.
Fiquei como um cadáver, deitado no deserto.¹⁵*

¹³ Utilizo a 2ª. pessoa pois quero dizer que envio a alguém. Porém o leitor pode receber o texto como uma carta a ele próprio.

¹⁴ MELLO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 72. Trata-se de trecho do poema *As Estações*, em *O Engenheiro*.

¹⁵ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1990, pág. 266. Trata-se de trecho do poema de Alexander Puchkin, de 1826.

Sinto o coração arrancado. Mesmo sem entender, envio-te as seis mangas. Para cada manga, há um bilhete dizendo a origem da fruta, onde fora colhida. Cada origem é um pedaço de memória, uma tentativa de construção de um sentido ou entendimento. Parece-me cansativo construir um sentido para esse conjunto de partes. Cada manga traz em si uma parte: se fossem vinte mangas, seriam vinte partes, se fossem cinquenta, seriam cinquenta partes. Parece-me um jogo exaustivo associá-las. Mas vejo os nomes das plantas escritas em cada manga: dente-de-leão, romã, mirra, *peyotl*, rosa e agave.

Seis mangas colhidas de seis distintas plantas. Uma flor bege, redonda, efêmera e leve sobre um frágil pendão; uma árvore de folhas finas e pequenas com frutas redondas e maciças; um arbusto longilíneo, com pequenas folhas aveludadas; um cactus, suculento e com espinhos; uma flor firme sobre pendão de espinhos e uma planta volumosa com pontas duras. Um estranho jardim, onde tudo parece incompatível. De fato, as barreiras geográficas não interferem mais nas plantas. Nem a localização nem o tipo de terra, nem o clima ou os ventos. Todas podem ser plantadas em estufas, em solos corrigidos ou ter calor e água de modo artificial. Tornou-se possível a convivência dessas plantas de origens tão diversas, indo do deserto ao pântano. As diferenças e necessidades originais passam a ser irrelevantes. A etiqueta que encontramos nas frutas indicando Procedência, revelam-nos as localizações geográficas, mas não as origens.

Assim, em uma etiqueta colada à primeira manga estava escrito que aquela fora colhida do dente-de-leão. A brisa mais ligeira é capaz de carregar essa planta e disseminá-la muito longe: evanescente como uma bola de sabão, se dissolve num átimo, símbolo da impermanência da vida. Pergunto se queres viver mais cinco horas ou viver cinco idades. Bendito seja o sopro que te adormecerá.

Em outra manga, estava escrito que fora colhida do pé de romã. O romã é o símbolo da fecundidade e da morte – atributo da Grande Mãe, rainha do cosmo. Possui uma dupla função: a de dar e a de tirar a vida, um ciclo de morte-sacrifício, do qual nasce a vida. A grande mãe é o eterno retorno – dar e tirar a vida. Pergunto: quem é, então, o super homem? É aquele que quer superar esse ciclo de morte e vida e se sacrificar? Como será esse sacrifício? Pergunto: será digno esse homem para fazer um tamanho sacrifício? Ou estará apenas mentindo para si mesmo, pela impotência de viver os ciclos de morte?

A terceira manga foi colhida da mirra, que é o símbolo da união mística e também sensual. Preanuncia o sepulcro. Também é atributo de Cristo, como sábio, médico e taumaturgo. Tem ação adstringente e anti-séptica, facilita a digestão e elimina o gás intestinal.

Também usada para tratar feridas e como antídoto contra mordidas de serpentes e escorpiões. Planta divina, planta solar. Exerce verticalmente a união do homem com deus e tem a função erótica de unir horizontalmente o homem e a mulher, com o poder de seu perfume. Perfumes e aromas são dotados de uma misteriosa e eficaz influência. Os prazeres são inseparáveis dos aromas. Eram usados ritualmente por jovens esposos. No mito da mirra¹⁶, conta-se que antes de se levar a esposa à casa do marido, ela era coberta com tecidos coloridos, unguentos e perfumes preciosos. O esposo era vestido de branco, coroado de flores púrpuras e coberto de mirra. O perfume sobre os corpos dos esposos era o sinal da atração recíproca que os conduziu à união.

A quarta manga foi colhida do *peyotl*, um cactus que torna os olhos maravilhados e que é também chamado de raiz diabólica. Ressalta o esplendor e a beleza sobrenatural das cores. O efeito típico é de potencializar a sensibilidade acústica suscitando vozes que voltam para a pessoa provocando visões muito coloridas. Perde-se também o senso de distância e a noção de tempo linear, uma sensação precisa de desmaterialização e desprendimento. O corpo se torna estranho à própria razão.

Uma outra manga foi colhida em um roseiral. Contemplando a rosa, são evocados diversos símbolos: o mais elementar, inspirado na sua breve durabilidade, é a impermanência da vida. *“Um único dia abarca a vida da rosa, em um instante ela une juventude e velhice.”*

¹⁷ A rosa é imagem de um moto circular, um movimento da vida perene e indefinida.

A sexta manga foi colhida do agave, uma planta que morre florindo. A gigantesca inflorescência preanuncia a morte do agave, o qual floresce uma só vez, quando chega à maturidade. Cresce em regiões quentes e desérticas. É uma planta gordurosa, que se desenvolve com uma energia densa e primordial. No vocabulário oitocentista dos sentimentos, o agave evoca a segurança: pelo seu aspecto imponente e sólido que não revela sua morte iminente. Cada um projeta sobre as coisas e sobre os seres que o circundam o próprio estado de alma, os próprios fantasmas. Também se pode ver no agave o símbolo do ser que, florido, alcança sua possível perfeição e é destinado a morrer.

¹⁶ Filha de Teia, conta-se que Mirra refutava todos os seus pretendentes. Afrodite, irritada com isso, a impele a desejar um incesto com o pai. A jovem se une a ele durante doze noites e, enfim, o pai, ciente do engano da filha, tenta matá-la. Teia suplica aos deuses que a salvem e esses a transformam em uma árvore, que terá o seu próprio nome: Mirra. Ver em: CATTABIANI, Alfredo. *Florario: Miti, Leggende e Simboli di Fiori e Piante*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1996.

¹⁷ CATTABIANI, Alfredo. *Florario: Miti, leggende e simboli di Fiori e piante*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1996.

Vi também mangas de gencianas, que dão brilhantes flores azuis e, na altitude em que vivem, parecem refletir a cor intensa do céu, como se fosse encarnação vegetal daquele céu que está azul imaginário. Juntamente, mangas do manjerição, que levam à contemplação.

Contemplar pode ser olhar com atenção, também ver ou admirar com o pensamento, imaginar e supor. Na teologia, a contemplação é o estado místico da alma que se concentra em Deus e se mantém em completa receptividade, desprendendo-se de tudo quanto a rodeia.¹⁸ O que implica contemplar uma paisagem?

Com efeito, Petrarca, decidindo escalar a montanha para simplesmente fruir da vista que pode ser desfrutada do seu cimo, teria sido o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar.” Revela-se “o caráter decisivo da experiência pessoal na determinação da verdade geográfica.”¹⁹

Assim, para contemplar, podemos falar de duas coisas: um olhar desinteressado, e a experiência pessoal. O olhar desinteressado é aquele que não busca uma explicação ou interpretação, mas, pelo contrário, lança-se com desprendimento sobre as coisas. Leva ao esquecimento. Mas esse olhar ocorre através de olhos exercitados.

Após a entrega das mangas, volto a contemplar o meu jardim gramado.

¹⁸ Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Mirador Internacional. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1976.

¹⁹ BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 1-2.

Devaneios de um Caminhante

Desperto e, ainda deitada, olho para os quatro pés do armário próximo a minha cama. Vejo diagonalmente quatro pés escuros e verticais, cada qual a uma distância de onde estou. Um maior, outro menor, dois inteiramente visíveis e outros apenas parcialmente, um bastante escuro e outros mais iluminados, até me esquecer de que estou olhando os pés de um armário. Inesperadamente penso na existência da perspectiva. Volto a perceber que estou olhando os pés de um armário e pergunto-me se normalmente meu olhar cotidiano sobre o mundo é atravessado pela perspectiva. Penso que não, mesmo tendo um certo domínio desta ferramenta de representação.

A perspectiva linear, inventada no século XV, não foi somente uma construção matemática e abstrata para representar o mundo numa superfície plana, mas foi, sobretudo, um modo de organizá-lo, pensá-lo e construí-lo.²⁰ Implica, obrigatoriamente, um ponto de vista ideal e absoluto para o observador da imagem, o que revela um modo de estar e olhar o mundo. Quase seis séculos de vida e esta invenção mantém-se até hoje como modo de representação. Alguns momentos de desconstrução do ponto de vista absoluto ocorreram na arte desde o início do século XX (cubistas e futuristas), mas seguem dentro do paradigma do olhar, ou seja, a construção das obras de arte querem representar algo visto, seja através de um único ponto ideal de observação, seja a partir de vários, seja a partir do movimento, ou da interpretação atmosférica (como o fizeram impressionistas e pontilhistas).

A perspectiva, além de ser ferramenta de representação do mundo, também inventou um mundo, interferiu na construção dos espaços: caminhos direcionados para um monumento, pontos focais, topografias artificiais para corrigir distorções óticas, invenção de diversas

²⁰ Filippo Brunelleschi inventou o sistema da perspectiva linear. O sistema é um procedimento geométrico para projetar o espaço sobre um plano. O elemento principal é o ponto de fuga, para o qual uma série de linhas paralelas parecerão convergir. Se essas linhas são perpendiculares ao plano da imagem, seu ponto de fuga estará na linha do horizonte, correspondendo exatamente à posição do observador. Essa foi uma descoberta científica, que se tornou muito importante para os artistas renascentistas porque, distinta da perspectiva praticada no passado, esta era objetiva, precisa e racional. Mesmo que métodos empíricos pudessem produzir resultados surpreendentes, a perspectiva matemática tornou possível representar o espaço tri-dimensional em uma superfície plana de tal modo que todas as distâncias tornaram-se mesuráveis – e isso significou que, revertendo o procedimento, o plano poderia derivar-se da imagem perspectiva de um edifício. Por um outro lado, as implicações científicas da nova perspectiva demandam sua aplicação correta, as quais os artistas não podem abdicar, por questões tanto práticas quanto estéticas. Desde que o método pressupõe que o observador ocupe um ponto fixo no espaço, uma imagem em perspectiva automaticamente nos diz onde devemos nos colocar para observá-la corretamente. Assim, o artista deve fazer sua construção da perspectiva corresponder a essas condições.

paisagens artificiais e corrigidas para um olhar específico. Esse procedimento geométrico pressupõe um observador que ocupe um ponto de vista ideal, e são construídos espaços cuja principal função é a de serem vistos, mais do que serem percorridos.

Antes da invenção da perspectiva, outros métodos eram usados para representar as cenas e lugares. Distante 600 anos vivia Fra Angélico²¹, num mundo onde se podia distinguir claramente o campo da cidade através de limites precisos dados pelos muros que separam o dentro e o fora. Esse frade pintava afrescos dentro do monastério. Ao olhar cuidadosamente sua pintura, vê-se uma seqüência de planos em profundidade que revelam uma representação minuciosamente calculada, a fim de nos lançar da frente da tela para as cenas ao fundo. Seu modo de proceder sobre a superfície da tela era uma matemática de proporções simples: dividia a tela numa seqüência de faixas horizontais com alturas pré-definidas.

Assim, fazendo algumas medições, constata-se que a primeira faixa inferior corresponde a 50% da superfície, sendo a área onde fica representado o protagonista, ou ainda a cena principal. A faixa logo acima corresponde a 25% da superfície, onde acontece a cena secundária, construída com elementos vegetais, minerais e animais. Acima, uma outra faixa ocupa 10% do espaço e assim sucessivamente. Essas porcentagens indicam a escala dos elementos representados. Uma mesma vegetação, pintada na parte inferior é ampliada e na parte superior diminui 10%. Assim, a dimensão das coisas definidas por porcentagens promove a ilusão de profundidade. Para completar essa ilusão, todas as faixas são recortadas por um mesmo elemento que parte da faixa inferior para as superiores, representado por um córrego ou um caminho. É, portanto, um método para representar a tri-dimensionalidade.

Hoje, o método de desenho aplicado em diversas escolas de arquitetura e de artes plásticas é, em sua maioria, exclusivamente a perspectiva linear. Entretanto, recordo-me de um exercício que realizamos com alunos de desenho na escola de arquitetura, em uma aula de desenho de paisagem.²² Assentamo-nos todos na praça e não houve nenhuma instrução, a não ser olhar para a cidade e desenhar. Ao final de alguns minutos, observamos os desenhos. Em sua grande maioria pareciam colagens: pedaços de paredes, de telhados, de ruas, de postes, de montanhas, de árvores. Ali não havia o ponto de fuga, nem mesmo uma ordenação que pretendesse iludir a percepção de uma profundidade. O que havia era uma série de fragmentos sobrepostos e justapostos, partes sem continuidade, com pontos de intensificação. Os

²¹ Viveu na Itália, de 1400 a 1455.

²² Escola de Arquitetura e Urbanismo do Unileste – Coronel Fabriciano, MG, onde leciono desde 2002.

desenhos eram muito bonitos e isso me levou a pensar no modo de olhar dos alunos, que escolhiam cada qual um elemento para intensificar, uma escolha bastante pessoal.

Cada desenho diz do olho de cada um, do modo como o mundo é visto, e creio então, poder dizer, do modo como inventam o mundo. Assim, essa experiência revela duas coisas: como se olha e representa, e como isso está ligado ao modo de construir e inventar espaços. Portanto, além de invenção estética estamos falando de política, ou seja, os modos de relacionar e de atuar no mundo.

Tomando agora, a perspectiva linear não como representação mas como construção do espaço, sua origem está associada aos edifícios, aos jardins monumentais e aos grandes eixos. Edifícios construídos como monumentos, no sentido de comemoração ou exaltação de um poder ou soberania (igrejas, palácios, torres, edifícios com usos públicos), cuja aparência tem por objetivo embelezar a cidade. Para realçar o poder, usa-se de sua visibilidade, escala, acessibilidade, através de uma limpeza de seu entorno, para propiciar visadas ideais. Monumento, portanto, associa-se, aqui, à função comemorativa, à memória, e à necessidade de visibilidade.

Hoje, após as grandes obras industriais ou infra-estruturais, as extensas áreas abandonadas e os territórios ocupados por construções informais fazem com que os monumentos como elementos constitutivos de uma memória coletiva incorporada no cotidiano dos habitantes de uma grande cidade, como colocado acima, se percam em meio ao caos urbano. Sobretudo em cidades que destroem o seu patrimônio, sobrepondo continuamente edifícios novos a antigos. O sentimento de pertencimento de um habitante ao espaço coletivo, representado pelo monumento, não prevalece no seu cotidiano. Extensas áreas urbanas são mais constituídas pela desordem e pelos fragmentos, e o sentido de pertencimento ao espaço é escavado a duras penas através de lutas individualizadas.

Muitas áreas arruinadas podem ser consideradas os monumentos da contemporaneidade, como o fez Robert Smithson, em trabalho fotográfico intitulado *Monumentos de Passaic*, realizado em uma área entre as margens de um rio e uma estrada, onde os elementos abandonados (canos, pontes, caixas de areia) constituem os monumentos.²³ Ou também, monumentos passam a ser representações em uma micro-escala, de pequenas coletividades, que manifestam seus desejos e sentimentos de modo autônomo, e não mais vindo do poder do Estado.

²³ Monumentos de Passaic, (*Monuments of Passaic*), New Jersey, 1967. Ver em: SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*. California: University of California Press, 1996.

A cidade no Renascimento era pontuada por marcos, percursos e conjuntos de edifícios formando um único contexto de significados que se impregnavam na coletividade, dando sentido aos modos de viver em seus espaços. Hoje percorremos os novos espaços de uma metrópole e encontramos raras vezes esses conjuntos que permitam essa experiência espacial e coletiva. Deparamo-nos com a dispersão e atravessamos trechos inteiros sem nos deter em nada. Intensificam-se objetos dispersos, individualizados a partir de olhares e vivências particulares.

Segundo Sebastián Marot²⁴, a paisagem é hoje um palimpsesto²⁵. Estão simultaneamente presentes lógicas em declínio, ou seja, os vestígios dos traçados e dos equipamentos agrícolas, áreas industriais abandonadas, ferrovias, portos, praças, parques e grandes infraestruturas desativadas e novas lógicas dominantes, como as grandes infraestruturas de transporte, os equipamentos periféricos, os centros comerciais, *shoppings*, as áreas de estacionamento, os condomínios, *resorts*, galpões de estocagem e pavilhões estandardizados, painéis publicitários, sinalização de vias, agroindústria, e outros. A cidade e o campo perderam seus limites e sua densidade específicos, no sentido de que tanto o campo incorporou elementos estranhos à sua constituição, advindos de uma certa urbanidade, quanto a cidade expandiu-se para áreas, sem os elementos espaciais que lhe eram tradicionais e fundadores. Ambos se encontram expandidos, formando o que podemos chamar de um extenso tecido urbano.

*Não podemos mais referir-nos às clássicas noções de relação cidade-campo. Não é que não existam ainda hoje estas relações, mas mudaram de conteúdo e de forma. Hoje uma cidade pode não manter intercâmbio importante com sua vizinha imediata e, no entanto, manter relações intensas com outras muito distantes, mesmo fora de seu país.*²⁶

As áreas agrícolas vêm passando para um sistema de produção industrializada, sendo pouco condicionadas pela geografia local e sobrepõem-se às técnicas locais e diversificadas. Na conformação do espaço os pequenos caminhos, canais ou bosques vão desaparecendo.

²⁴ Teórico francês da paisagem contemporânea. Utilizo o artigo *L'alternative du paysage*. Le Visiteur 1, 1995, pp. 54–81.

²⁵ Palimpsesto significa *raspado novamente* – antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior.

²⁶ SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: ed.Hucitec, 1997, pg. 49.

Com o uso das novas técnicas industriais no campo há uma banalização, um empobrecimento e uma indiferenciação gerais da paisagem. Esta paisagem passa a ser também espaço de trânsito, indiferente à topografia, e o território²⁷ fica marcado por múltiplos vetores e redes, como rodovias, estradas, linhas férreas, linhas de alta tensão, dutos, canalizações, barragens e áreas de distribuição de mercadorias. Assim, o campo é colonizado pelas funções periféricas do mundo urbano. Aos vestígios de uma cultura local são sobrepostos todos esses elementos. Também a cidade não é mais tão distinguível como antes, pois viu transformarem-se os seus limites e sua densidade. É diluída, dilatada e não possui um centro, mas sim vários núcleos.

Se hoje vem ocorrendo essa indistinção campo-cidade, nossa formação e cultura visual vêm da nítida separação de ambos. As pinturas de paisagem do século XVII na França, mostram cenas distintas da natureza e da cidade. Nicolas Poussin²⁸ e Claude Lorrain²⁹ pintavam paisagens. O enquadramento destas é feito a partir do campo com os edifícios ao fundo: paisagem bucólica, com o riacho, árvores, campos, caminhos e grupos de pessoas em atividades campesinas, e ao fundo o muro e a cidade ou castelo. Claramente estão separados campo e cidade. Deste modo, podemos entender porque ainda hoje, num senso comum, são entendidos isoladamente campo e cidade, ou natureza e cidade. Porém, há uma intrincada relação entre natureza e cidade, em todos os processos produtivos e espaciais da sociedade contemporânea.

Ao percorrer de bicicleta durante um mês várias estradas e caminhos no *Pays-de-Gex*, França, percebi imediatamente aquele território como um palimpsesto. A região é plana, cortada por estradas e caminhos em todas as direções, parcelas de plantações, pequenos bosques, *shoppings*, residências e pavilhões estendidos indefinidamente, sem fronteiras nem hierarquias (sem grandes monumentos nem pontos de fuga). Os ritmos são diferentes em cada parte: velocidade, barulho e, repentinamente, lentidão e silêncio. Há uma diluição geográfica formando uma paisagem de camadas e de fragmentos, onde tudo se apresenta ao olhar indistintamente, como numa grande colcha de retalhos.

²⁷ “Seja qual for o país e o estágio do seu desenvolvimento, há sempre nele uma configuração territorial formada pela constelação de recursos naturais, lagos, rios planícies, montanhas e florestas e também de recursos criados: estradas de ferro e de rodagem, condutos de toda ordem, barragens, açudes, cidades, o que for. É esse conjunto de todas as coisas arranjadas em sistema que forma a configuração territorial cuja realidade e extensão se confundem com o próprio território de um país.” Ver em SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: ed.Hucitec, 1997, pg. 75-76.

²⁸ Nicolas Poussin (1593/94-1665 – França) – refiro-me à *Paisagem com o Enterro de Phocion*, 1648. O tema do enterro de um herói grego transforma a paisagem em um memorial das virtudes. Representa as qualidades heróicas de uma “paisagem ideal”.

²⁹ Claude Lorrain (1600-1682 – França) – suas pinturas representam os aspectos idílicos da paisagem. Em *A Pastoral*, 1650, a composição é banhada pela neblina, pela atmosfera do amanhecer ou entardecer; o espaço expande-se serenamente, diferentemente das paisagens de Poussin, onde uma cena precede a outra, uma a uma.

Como todos os percursos foram feitos de bicicleta, a percepção desses espaços se deu lentamente. O fato de estar pedalando traz o cansaço ao corpo, o que também interfere nos modos de sentir e olhar. De automóvel, tudo passaria de modo mais veloz, formando uma sobreposição de imagens rápidas e distantes. Com a bicicleta, posso desviar das estradas principais e penetrar em trilhas, plantações e bosques e é necessário parar para descansar, o que implica momentos para ouvir, ver e cheirar. Ao entrar nesses pequenos desvios, uma nova experiência estética ocorre, distinta daquela da colcha homogênea formada por todas as partes justapostas. Assim, a sombra das árvores passa a ser um descanso. Os ruídos do vento nas folhas, o som do jogo de tênis, a água correndo nos riachos são ouvidos. A plantação de trigo seca, os diversos verdes, o percurso das sombras, o frescor e umidade das matas são olhados e sentidos.

Seguindo uma trilha dentro de um bosque úmido, encontro uma clareira, em forma de quadrado, cercada pelas árvores. Parece um quadrado perfeito. Imagino que tenha 50 metros cada lado, com o chão plano coberto por gramíneas. Parte do gramado está sombreado. Esse quadrado verde se modifica lentamente com a sombra que se amplia sobre ele. Nesse momento fico paralisada dentro de tal espaço. Revejo-o mentalmente e penso serem duas coisas que o tornam tão sutilmente paralisante: a somatória da geometria e da natureza.

Diversos povos antigos construíram seus templos em função desses dois elementos: a natureza e a geometria. Cada templo construído estava implantado de acordo com referências observadas no cosmo: as estrelas, o sol e a lua. No deserto o cosmo é aquilo que orienta, e simultaneamente é ritualizado e cultuado. As diversas linhas no céu são refletidas na terra, e traduzidas como elementos geométricos. Os espaços dos templos, das pirâmides, dos pátios são quadrados, retângulos ou círculos.

O quadrado é uma construção racional. A geometria é a precisão, inevitável e absoluta. Não há transformação. É um pensamento e uma ferramenta cósmica e formal, cujos fundamentos foram traçados pelo homem. Já a natureza traz em si a transformação, portanto, traz o tempo e o imprevisível. Os ciclos sazonais de crescimento e morte: a grama cresce, os matos brotam, o vento carrega as folhas, os galhos, as sementes, o pólen, a chuva cria poços, áreas de lama, fios d'água e a neve seca a grama. A natureza carrega em si a noção do descontrole e do imprevisível e principalmente prescindir do humano para existir.

Paul Valéry, ao escrever sobre o método de Leonardo da Vinci, coloca que a palavra natureza está relacionada à memória de um indivíduo.

*(A natureza) Essa palavra que parece genérica e conter toda possibilidade de experiência, é totalmente particular. Evoca imagens pessoais, que determinam a memória ou a história de um indivíduo. No mais das vezes, suscita a visão de uma erupção verde, vaga e contínua, de um grande trabalho elementar que se opõe ao humano, de uma quantidade monótona que nos vai recobrir, de algo mais forte do que nós, que se emaranha, se rasga, dorme, amplifica-se mais, e a quem, personificada, os poetas atribuíram crueldade, bondade e várias outras intenções. Deve-se, pois, colocar aquele que olha e pode muito bem ver num canto qualquer do que existe.*³⁰

O quadrado absoluto e a natureza em transformação associados geram um estado de vibração que nos leva a pensar sobre o tempo e o homem. Ao construir a paisagem para o filme *O Sacrifício*³¹, Tarkovski instalou uma seqüência de postes de eletricidade margeando uma estrada de terra pouco definida, em uma planície nebulosa. Essa paisagem foi filmada a partir de um ângulo diagonal aos postes, assim, reforçando a profundidade. Apenas a estrada naquela extensa planície não seria suficiente para as intenções do diretor. O elemento vertical, marcando distâncias, e diminuindo a cada ponto, até desaparecer ao longe, instaura a presença humana na paisagem e lhe dá a dimensão de profundidade espacial. Se tivesse filmado apenas a planície, sem os postes, nosso olhar não seria encaminhado para o fundo, e ficaria vagando. É semelhante ao recurso utilizado por Fra Angélico, e muitos outros pintores, ao fazer um caminho ou um rio sair da frente do quadro em direção ao fundo, para dar a ilusão da profundidade.

Já Walter de Maria³², em *The Lighting Field*, através da geometria rigorosa de implantação de postes verticais conformando um gride retangular de 16 x 25 postes, revela na paisagem a topografia, o céu e a luz dos raios. A marcação feita pelos postes não encaminha para um ponto de fuga, mas constroem uma espécie de tapete espesso e volumétrico conformado pela topografia do local e potencializado pela luz dos raios. É um trabalho

³⁰ VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

³¹ *O Sacrifício*, filme de Andrei Tarkovski realizado em 1986, duração 145 min.

³² *The Lighting Field*. Trabalho realizado por Walter DE MARIA no deserto do Novo México, em 1977. Foram instalados 400 postes com 6 metros de altura cada um, numa extensão de 1,6 km x 1 km, distanciados igualmente 67 metros um do outro, os quais funcionavam como pára-raios. Ao serem atingidos pelos raios, iluminavam-se. Ver em CF. KASTNER, Jeffrey, *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 2000. pg 108-109.

construído pela geometria e se completando pela natureza. A espera constitui parte do trabalho, pois a obra só se completa quando os postes são atingidos pelos raios. Fala-nos do tempo, que é intrínseco à natureza.

Retorno, então, ao passeio de bicicleta no Pays-de-Gex. Essa reflexão sobre geometria e natureza permanece, e vem atravessar outro local de parada no percurso. Trata-se de uma faixa linear de gramíneas atravessando um bosque, contínua e com uma topografia ondulada como uma folha de papel. As linhas laterais são árvores do bosque densamente fechadas. A largura dessa faixa é aproximadamente de uns 20 metros, vinte passos entre uma lateral e outra. Porém o comprimento torna-se impossível afirmar a partir de passos ou a partir do olhar. Poderia seguir a faixa indefinidamente contando os passos, a fim de obter a dimensão do comprimento e a altura das ondulações, porém nesse momento essa informação não acrescentaria muito, pois o plano ondulado perde-se no horizonte após cinco ou seis ondulações.

Sobre toda a faixa estão dispostos rolos de feno seco, elementos comuns na paisagem francesa, deixados cada qual em um ponto de distância diferente, marcando fortemente a existência da profundidade, da topografia e revelam em mim uma presença de alguém que olha. O plano ondulado linear conduz o olhar para o horizonte. O que está lá adiante poderia estar aqui na proximidade, já que as ondas se repetem a perder de vistas. Nenhuma formação da natureza é mais precisa do que o deserto ou o mar, para nos revelar o horizonte: onde se encontra a linha do horizonte deverá ser também de areia, ou de água, assim como é no ponto onde nos encontramos. Desse modo, o horizonte é sobretudo uma construção do olhar. O lá e o aqui, o futuro e o presente como uma mesma coisa. Pensar sobre o horizonte é pensar sobre tempo e espaço. Essa experiência do horizonte não prescinde da experiência do deslocamento físico do corpo do caminhante. É sobretudo visual.

Ambas as experiências relatadas - aquela na faixa, que se encaminha ao horizonte, e aquela do olhar limitado e contido dentro do quadrado – falam de expansão e contenção, horizonte e limites, e propiciam um sentido de pertencimento. A existência de uma marcação e definição nesses espaços geram uma consistência e presença, coisa que no extenso tecido urbanizado não acontece, pois tudo se dilui. A pergunta que se faz, então, é se vem do espaço a capacidade de gerar sentimentos, se sua conformação é capaz de alojar ou expulsar o corpo.

“Uma pessoa precisa ter certa predisposição de alma, uma potencialidade espiritual específica” para perceber as coisas do mundo, como afirma Tarkovski? ³³ Ou basta-nos fortuitamente sermos surpreendidos por algo? Ao mesmo tempo em que Tarkovski é possuído e inspirado pelas forças da natureza, ele tinha total domínio de leis espaciais, conhecendo-as matematicamente. É assim que constrói as paisagens para seus filmes, calculando distâncias, dimensões, matérias, luminosidades específicas para criar as imagens. Ele realiza uma somatória de conhecimentos técnicos com profundas inspirações provocadas sobretudo pela experiência na natureza.

Volto, então, ao meu quarto, à paisagem construída com os pés do armário. Vejo-os não mais como pés, mas sim como troncos, florestas dentro de espaços fechados – as paredes deixam de ser o que são, e passam a ser anteparos dos bosques.

³³ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1990, pág. 45.

Traços e Lacunas

A nuvem é então apenas isso: alguma coisa me falta. Percorro fugitivamente os estados de falta, pelos quais o Zen soube codificar a sensibilidade humana: a solidão, a tristeza que me vem da inacreditável naturalidade das coisas, a nostalgia, o sentimento do estranho. Estou feliz mas estou triste : essa era a nuvem de Méliande.

34

A primeira coisa vista foram as nuvens escuras no horizonte – uma linha grossa, espessa, pesada. Abaixo, morros suaves e ondulados, grupos de árvores, extensões de capins e matos, verdes escuros, caminhos, postes, fios de cercas e vacas. As nuvens fechavam o horizonte por detrás desses morros. Elas não têm permanência, são uma formação efêmera e mutável. Estão sempre se desmanchando e se reconfigurando. Não trazem memórias. Pelo contrário, são sinais de uma provável mudança na atmosfera, de uma provável tempestade, criando, em quem as observa, uma expectativa de algum acontecimento futuro.

Diferente de marcas encontradas sobre o mato. Linhas, quadrados, círculos cheios d'água, canais, são vestígios de algum acontecimento passado. Uma linha formada pela passagem de pessoas ou animais, onde os matos são repisados frequentemente até se transformar em trilha, é acúmulo de um ato repetido e constituinte da memória do lugar. Erosões feitas pela chuva abrem canais para escoar a água; em pontos planos, poços e pequenos lagos se formam temporariamente. Essas marcas ou traços sutis muito podem indicar dos modos de formação e ocupação de um espaço, ou mais, sobre os modos de vida em um espaço.

Em um edifício quase totalmente abandonado que percorri³⁵, havia diversos desenhos e palavras escritas nas paredes internas, números impressos em portas, e um pequeno vaso de flor rosa descansando por detrás dos vidros empoeirados de uma janela basculante. Através de outras janelas projetadas sobre um fosso escuro no centro do edifício podia-se ver alguns desses basculantes opacos, cuja luz do dia os atravessava de dentro das cozinhas. A aparência era de um empilhamento de aquários nebulosos e azuis. A pequena flor rosa está dentro de um

³⁴ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990. Pág. 154.

³⁵ Edifício localizado em Fortaleza, antigo hotel e residencial de luxo, hoje em estado de abandono.

desses aquários, onde talvez ninguém mais habite. Esse traço nos fala da presença de uma ausência, sem a desvelar, podendo deixar abertos caminhos para a construção de uma ficção.

Ficção não se apresenta assim como pura invenção, mas como uma condição de existência da memória. A memória não é arquivo de todas as verdades, acúmulo de fatos passados, nem mesmo é completa. Ao contrário, é cheia de lacunas. Olhamos o passado com o olhar do agora, de nossa vida presente, e isso já implica vazios, posto que há uma distância entre passado e presente que não pode ser suprimida. A existência da memória é a existência de cheios e vazios, de dados, imagens, e lacunas. A construção a partir desse conjunto de coisas é de natureza ficcional.

O arquiteto Álvaro Siza³⁶ partiu de traços existentes no terreno para realizar o projeto Habitacional da Malagueira³⁷, em Portugal. Entre dois conjuntos habitacionais existentes, havia um grande terreno, para o qual deveria projetar um novo conjunto de moradias. Ao visitar o local identificou várias linhas marcadas no solo, indícios dos percursos que os habitantes vizinhos deixavam ao atravessar o terreno. Siza decidiu seguir essas marcas para implantar as linhas que estruturam o projeto, um aqueduto e as ruas principais, não impedindo, desse modo, a passagem dos habitantes dos antigos conjuntos. Ao longo delas, se organizariam as casas, e deixou vários espaços vazios, sem um programa definido, com a finalidade de que os futuros habitantes pudessem ocupá-los livremente com o passar do tempo. Anos após a ocupação do conjunto, essas mesmas áreas livres transformaram-se em campinhos de futebol, áreas para jogos, espaço para varais, lugares de encontro para colocar cadeiras durante o dia.

Assim, o uso do lugar como passagem e as marcas deixadas pelos que ali viviam foi o que norteou o projeto. Por trás dessas marcas, há a contínua presença do homem, revelando os seus modos de ocupar e de construir o espaço. Ocupar e construir não implicam a existência de paredes, tetos, pisos, ruas ou quaisquer outros elementos de peso, mas podem se dar pelas insignificâncias, como foram as linhas de pisadas no terreno.

Siza soube ler os traços para reinventar o mundo. Além disso, sabia que ao deixar lacunas estaria deixando para o outro, os habitantes, a possibilidade de invenção. Conhecendo as dinâmicas de ocupação e de transformação espontâneas realizadas por moradores de conjuntos habitacionais, decidiu-se por deixar tais espaços vagos. Deixar vago significa também deixar traços, nesse caso traços de uma ausência.

³⁶ Arquiteto, nascido em 1933 em Matosinhos, Portugal. Possui diversos projetos arquitetônicos e urbanísticos em Portugal e vários outros países. Para consulta mais completa a seus projetos v. revista *El Croquis*, volumes 068/069 e 095, revista 2G- no. 5.

³⁷ O Projeto Habitacional da Malagueira foi construído na cidade de Évora, província do Alentejo, Portugal. Para visualizar o projeto vide: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp047.asp>, acessado dia 12/outubro/2207

Assim como Siza aposta na inventividade dos habitantes para suas arquiteturas, o cineasta Abbas Kiarostami³⁸ entende que o espectador deve construir os elos entre as coisas a partir de sua subjetividade, e escreve sobre as lacunas que gosta de deixar em seus filmes:

*É preciso antecipar um cinema in-finito e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis.*³⁹

Diversos filmes, ao contrário do que pensa e produz Kiarostami, passaram a nos trazer histórias completas, determinando desde já os sentimentos que devemos ter com eles. Não há nada a ser construído pelo espectador, a não ser assistir e sentir por alguns instantes aquilo previsto por seus diretores. Assim também são pensados e construídos vários edifícios ou planejadas as cidades: completos e sem lacunas. Desde a concepção, que não incorpora essa falta, até a construção e ocupação, que pretendem um habitante ideal, que venha a preencher a lacuna do modo previsto. Quem os habita não precisaria construir nada. As relações entre moradores e edifícios, que determinam modos de viver e sentir, representam uma sociedade do espetáculo⁴⁰, mediada pela imagem. Ironicamente Jacques Tati⁴¹, em seu filme *Mon Oncle*, apresenta essa sociedade através da casa modernista onde todos os objetos, móveis, *lay outs* são deterministas de um comportamento, ainda não totalmente incorporado por seus moradores. Não há lugar para insignificâncias ou coisas sutis.

Sendo das sutilezas que estamos falando, retornemos a elas através do paisagista suíço Georges Descombes, que propôs um projeto para um percurso em um bosque às margens de

³⁸ Cineasta iraniano, nascido em 1940, com extensa filmografia desde 1970.

³⁹ KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004, pág. 182 e 183.

⁴⁰ Refiro-me ao termo empregado por Guy Debord, em 1967, para dizer que as relações sociais se dão através da imagem. Em DÉBORD, Guy, 1997.

⁴¹ Meu Tio (*Mon Oncle*), de 1958.

um lago na Suíça.⁴² Seu procedimento foi revelar as coisas existentes ao longo do percurso através de delicadas transformações. Realizou, assim, a limpeza das trilhas de terra, retirando as folhas sobre o solo, limpeza de canaletas metálicas existentes, dando-lhes brilho, limpeza de algumas grandes pedras retirando seus musgos. Com os próprios elementos do lugar fez pequenas construções, mas sem inserir novos objetos. No universo da natureza, os galhos são tortuosos, caem pelo chão, os matos invadem as trilhas, as pedras são cobertas por musgos, os taludes são conjuntos de pedras e plantas amontoados. As modificações feitas por Descombes provocam uma pequena diferença sutil para aquele que olha. É um trabalho de caráter efêmero: aquilo que foi limpo por ele será novamente invadido pelos ciclos naturais. Acabou deixando traços da passagem do homem por aquele percurso.

Mas de que nos servem os traços? Apenas para nos falar de memórias, de memórias que não são nossas, de um tempo que passou? De que nos servem essas memórias? Esses traços são coisas congeladas no tempo? De que nos servem coisas congeladas no tempo? De que nos servem pequenos escritos na parede? Artistas e poetas gostam da memória, dos traços, da idéia de que algo passou no tempo e não foi visto ou compreendido.

Deparei-me com um texto a respeito do filme *Serras da Desordem*⁴³, baseado na estória real de um personagem que passa dez anos errante. Por decisão do diretor, este personagem permanece opaco. Não se sabe o que houve com ele durante os dez anos em que perambulou e não há por parte do diretor nenhuma ansiedade em perguntar. Não há a ilusão de que esse personagem seja transparente, não teremos acesso a ele. Qualquer coisa que se construa a respeito desse personagem errante será uma forma interpretativa de sua vida. Apenas alguns traços podem revelá-lo, não por completo, mas dando indícios para uma ficção, pois a idéia de que a memória é incompleta, inacessível e ficcional me interessa.

Ao deter-me no vaso rosa por trás daquela janela empoeirada, azul como um aquário, alguma ficção é construída. Atravessando um grande salão, cujo piso está coberto porovelos de poeira, inabitado e sem móveis, aproximo-me de uma janela fechada. Na parede um interruptor para acender a luz, que não funciona mais. Ao lado, uma ante-sala com piso de cerâmica branco e preto, levando para banheiros. Abro a janela, pouca luz entra; ela se abre para o fosso central do edifício e logo a frente, do outro lado, aquela pequena janela

⁴² “*Voie Suisse*” - projeto realizado entre 1987-1991. Percurso destinado ao pedestre construído em 1991 em volta do Lac des Quatre Cantons, Suíça, para a ocasião da comemoração dos 700 anos de formação da Confederação Helvética. Georges Descombes é Arquiteto Paisagista. V. CORNER, James. *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

⁴³ *Serras da Desordem*, filme do diretor Andrea Tonacci, realizado em 2006 / o texto ao qual me refiro é uma entrevista com o professor Ismail Xavier no jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 3 fevereiro 2007.

basculante, um aquário azul nebuloso com uma mancha rosa. Um provável vaso rosa com uma flor de plástico? Por detrás deste aquela luz azul e um silêncio mortal de um edifício há anos vazio. Talvez aquele vaso rosa estivesse me dizendo algo: - aprenda a olhar para as pequenas e insignificantes coisas ao seu redor. Olhar as coisas visíveis. Todas passam, nós passamos.

Utilidade dos artistas. Conservação da sutileza e da instabilidade sensoriais. Um artista moderno deve perder dois terços de seu tempo em tentar ver o que é visível, e sobretudo em tentar não ver o que é invisível. Os filósofos expiam com muita freqüência o erro de se terem exercido ao contrário.⁴⁴

Quando o contexto é mais complexo como, por exemplo, ler a vida de um personagem errante ou a obra de um artista do século XV, creio ser possível fazê-lo apenas pelos traços. Tecnicamente fazemos pesquisas sobre o contexto da época, sobre o artista, sobre sua biografia, seus amigos, seus hábitos, suas técnicas, suas pesquisas, sua obra, constituindo diversos levantamentos para construir um arquivo de dados. Dentre tantas informações, o pesquisador pode deparar-se com alguns traços, quase imperceptíveis ou invisíveis, que podem ser definitivos e reveladores de pistas com as quais ele construirá sentido. Quando somos tocados por uma certa imagem ou por uma certa frase, pode ser justamente a partir dela que se dará o início do caminho de acesso ao outro desconhecido. A leitura externa de uma obra sempre será possível, desde que se entenda que a leitura é uma ficção.

⁴⁴ VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 35.

Quanto tempo leva-se para produzir um repolho roxo até ele chegar às casas?

Pequenos ritos secretos e ações de graças

Sobre a mesa está um repolho roxo. Abro-o com um corte que o atravessa do topo de sua cabeça até embaixo, onde antes se encontrava a raiz. As duas partes agora deitadas sobre a mesa revelam uma infundável trama de córregos, entre o branco e o roxo, que se encaminham confusamente para um delta na parte inferior. Ou talvez inversamente, do delta branco saem diversos córregos, que se difundem, contorcem-se, retornam, como os caminhos de um errante, o qual acumula todos os fantasmas e está destinado a errar até a morte, de amor em amor, sempre voltando ao mesmo ponto. Sobre a errância Barthes diz:

Apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeite a idéia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso. (...) Daí uma curiosa dialética que permite que o amor absoluto suceda sem embaraço ao amor absoluto.⁴⁵

Esse único repolho sobre a mesa está possuído por memórias, pois realizou longas travessias. Descansa agora sobre a mesa, aguardando seu próximo destino. Dentre as suas memórias está a imagem da semelhança com milhares de quase réplicas de si próprio, já que é produto industrial e serial.

Nesse sentido, uma plantação de repolho não é natureza. Também não é paisagem se a considerarmos sob o campo da experiência e do olhar do agricultor. Sua finalidade é a produção de alimento, envolvendo assim, muito mais uma questão de logística de produção. O agricultor não vê os campos plantados como paisagem. Ele conhece, sim, os modos de fazer na terra, ou seja, os tipos de solo, de semente, os modos de plantio, irrigação, adubação, o tempo para colheita, os modos de armazenamento, distribuição e comercialização.

Esse ano o agricultor irá plantar repolho roxo. São diversos tipos de sementes, a cultivar: Híbridos *Ruby Perfection (Takii)*, *Red Rookie (Sakata)*, *Ruby Ball (Takii)*, *Red Dynasty*. Dinastia Vermelha. Sementes vermelhas dentro da terra. O agricultor faz sua opção pela dinastia vermelha e calcula quantas sementes serão necessárias para a extensão de sua terra. São necessárias 200 gramas de semente para se plantar um hectare, com o espaçamento

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990, p.86.

de 80 x 50 cm. Elas são primeiramente semeadas em bandejas e transplantadas para o campo por volta de 40 dias. Assim, ele planta a sementeira e prepara o solo no mesmo período, já que para essa cultura é necessário o preparo do solo trinta dias antes do plantio, com esterco de curral ou de galinha. O esterco ele vai utilizar do seu próprio curral, pois justamente esse ano ele começou a criar gado. Numa grande área fica o esterco secando. Já durante o plantio o agricultor irá colocar nitrogênio, fósforo, potássio e enxofre. A época do ano não foi motivo de preocupação, pois a dinastia vermelha pode ser plantada o ano todo e pode enfrentar diversas temperaturas e umidades, sem sofrer prejuízos.

Depois de transplantadas, as mudas levam de três a cinco meses para se transformarem em repolhos prontos para serem colhidos. Somando-se todo o processo leva-se meio ano. O agricultor enfrenta a cada dia as intempéries, chuvas ou muito sol. Não pode mesmo sofrer prejuízos. A cada dia percorre a plantação observando se há pragas ou doenças que atacam o repolho, e verifica se as cabeças estão crescendo de acordo com o esperado. Se houver algum problema, deverá aplicar os produtos de controle das doenças e pragas. Ao longo desses meses ele pulveriza as folhas por três vezes. A irrigação ele faz a cada dois dias, por gotejamento, pois ele sabe que água em excesso pode matar as plantas. Faz capinas e escarificações quando necessário.

Passam-se, então, os meses para a colheita. O campo está coberto por repolhos, uma seqüência de bolas roxas formando um tapete estendido sobre as ondulações da terra. Para o olhar exercitado, forma-se uma primeira paisagem. Para o agricultor, esse campo não significa paisagem, mas sim saudáveis legumes a serem agora vendidos e comidos. Ele se aproxima dos repolhos para observar a firmeza das cabeças. No ponto de colheita, as folhas de cobertura começam a enrolar-se levemente para trás, expondo as internas, mais claras. Está no ponto de colher. Ao cortar o pé da terra, retiram as folhas externas apodrecidas e colocam as bolas roxas sobre pequenos tratores ou carrinhos. Os repolhos, agora desterrados, acumulam-se uns sobre os outros. Forma-se uma segunda paisagem, por empilhamento.

Seguem-se as próximas etapas da cadeia produtiva: na extensa terra, agora sem os repolhos (o que constitui uma outra paisagem), é feito o descanso pela rotação, com adubos verdes ou com cereais, feijão-vagem, quiabo ou berinjela. Já há um mês, o esterco para misturar à terra secava no terraço. Começará um novo ciclo. Quanto aos repolhos colhidos vão para a unidade de processamento: seleção manual para separar os ruins e os bons, a limpeza de folhas podres ou secas, o encaixotamento. Agora repolhos são sobrepostos cuidadosamente dentro de caixas. Todas empilhadas e amarradas depois sobre a carroceria de caminhões. Uma nova paisagem se forma, com todas essas caixas empilhadas.

Os caminhões farão o transporte para um centro de distribuição de produtos agrícolas. Percorrem milhares de quilômetros, atravessando dois Estados durante trinta e sete horas. O movimento dos repolhos sobre os caminhões constituem outra paisagem, aquela em deslocamento, que transforma por infinitesimais segundos o espaço por onde passa.

Na estrada faz muito calor. Os repolhos sobrevivem às altas temperaturas, à poeira dos outros caminhões que transitam, à parada noturna de descanso do caminhoneiro no posto de gasolina, ao cheiro de freio nos pneus, ao suor dos carregadores de caixotes. Próxima parada: centro de distribuição. Os caminhões são descarregados e os caixotes empilhados novamente dentro de galpões. Uma outra paisagem empilhada, agora dentro do espaço amplo e fechado dos galpões. Descanso efêmero. Últimos momentos em que as caixas dos repolhos ainda estão juntas. Pois logo se separarão.

As caixas são distribuídas em vários outros caminhões e levadas para mercados, supermercados e feiras. Um dos caminhões está indo para a cidade próxima da região de origem dos repolhos, levando algumas caixas de volta. Onde eles são plantados não são vendidos, precisam passar por todo esse percurso para retornarem ao mercado local. Leis da economia e da lógica espacial em escala global.

O mundo encontra-se organizado em subespaços articulados dentro de uma lógica global. Não podemos mais falar de circuitos regionais de produção. Com a crescente especialização regional, com os inúmeros fluxos de todos os tipos, intensidades e direções, temos que falar de circuitos espaciais da produção. Estes seriam as diversas etapas pelas quais passaria um produto, desde o começo do processo de produção até chegar ao consumo final.⁴⁶

Finalmente, os repolhos estão quase chegando às casas. Chegam às bancas dos mercados e feiras e são empilhados de acordo com o tamanho do espaço disponível e de acordo com o estilo do feirante: empilhados formando uma pirâmide, um cubo, uma linha, ou outros, luzes especiais realçam a cor roxa, gotículas de água cobrem o produto para dar-lhe um tom de frescor, uma paisagem.

⁴⁶ SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. Ed. Hucitec Ltda: São Paulo, 1988, p. 49-50. “Se quiséssemos, por exemplo, conhecer os circuitos produtivos da agroindústria de cana-de-açúcar, teríamos que observar todos os momentos da produção, desde o plantio de cana até o consumo de álcool, do açúcar ou de outros derivados. Teríamos que observar, então, vários itens distintos, assim, sobre a matéria-prima – local de origem, formas de seu transporte, tipo de veículo transportador, etc; sobre a mão-de-obra – qualificação, origem, variação das necessidades nos diferentes momentos da produção, etc; sobre estocagem – quantidade e qualidade dos armazéns, dos silos, proximidade da indústria, relação entre estocagem e produção, etc; sobre transportes – qualidade, quantidade e diversidade das vias de transportes, dos meios de transporte, etc; sobre a comercialização – existência ou não de monopólio de compra, formas de pagamento, taxaço de impostos, etc; sobre o consumo – quem consome, onde, tipo de consumo, se produtivo ou consumitivo, etc.”

Longo percurso por paisagens. Para o agricultor, o caminhoneiro, o feirante, o conjunto dos repolhos, organizados e ocupando espaços distintos, não conformam paisagens. São repolhos, alimento que deve ser cuidado, transportado e vendido. A plantação de repolhos não é paisagem se a considerarmos a partir dos objetivos de sua existência – produção de alimento e mercado. Porém se acrescento a presença de quem olha, como aquele que estabelece um recorte estético no conjunto de coisas vistas, percebendo-o como um conjunto visual que provoca sentimentos específicos, passa-se a ter os primeiros indícios da construção de uma paisagem. Quando olho as pilhas de alface, ou tomates, cenouras, berinjelas no mercado olho-as como paisagem. São construções feitas pela acumulação de matérias, apresentam formas, cores, texturas, composição, estória, relações humanas e laços afetivos. Mesmo que o feirante não pense em nada disso ao montar sua banca, mesmo que sua única intenção seja empilhar os legumes de modo a seduzir e permitir ao consumidor que escolha e toque o produto, não elimina por isso a possibilidade de ser paisagem, quando vista sob outra ótica. Não deixam de ter um efeito visual e produzir naquele que olha uma possibilidade de vê-lo como paisagem. Daí diversas paisagens se conformaram e se desfizeram, desde os repolhos plantados no campo até sua chegada aos mercados.

A história da noção ocidental de paisagem revela que a palavra serviu primeiramente a qualificar os modos de olhar, mais do que os modos de fazer. Assim, foram os pintores e poetas que deram suas principais significações e não os camponeses ou construtores do território. Esses, através de um olhar exercitado, fizeram um recorte no conjunto de coisas vistas, construindo, através de representações pictóricas ou escritas, imagens, que constituem o nascimento da paisagem. Alguns historiadores da paisagem estabelecem o seu marco inicial no século XIV, a partir de uma carta escrita pelo poeta Petrarca, onde relata sua escalada de uma montanha de onde podia fruir a vista – o mundo natural aberto ao olhar. “*Petrarca teria posto em evidência a postura moderna do olhar direto sobre o mundo.*”⁴⁷

Sobre a paisagem, é justamente sua delimitação, seu alcance num raio visual momentâneo ou durável que seja, que a definem essencialmente; sua base material ou seus pedaços isolados podem sempre passar por natureza – representada a título de paisagem ela reivindica um ser-para-si eventualmente ótico, eventualmente estético, eventualmente atmosférico, em suma, uma singularidade, um caráter que o arranca essa unidade indivizível da natureza, onde cada pedaço só pode ser um lugar de passagem para as forças universais do estar-aí. (...) A natureza que no seu ser e no

⁴⁷ BESSE, Jean-Marc. 2006, p.1-2

*seu sentido profundos tudo ignora da individualidade, se encontra remanejada pelo olhar humano – que a divide e decompõe em seguida em unidades particulares – nessas individualidades que chamamos de paisagens.*⁴⁸

Sobre a natureza ocorre um sentimento totalizante, como uma energia, uma força. Ela é um estágio primeiro, não representação, não apresentação, apenas presença. É inapreensível e inalcançável. Nesse sentido, os campos plantados com repolho roxo tampouco são natureza.

*Pelo termo natureza entendemos a cadeia sem fim das coisas, o nascimento e aniquilamento ininterruptos das formas, a unidade fluida do vir-a-ser, exprimindo-se através da continuidade da existência espacial e temporal. (...) Um pedaço da natureza, é na verdade uma contradição em si; a natureza não tem pedaços, ela é a unidade de um todo, e se se lhe destaca um fragmento, este não será inteiramente natureza porque não pode valer como tal no seio dessa unidade sem fronteira, como uma onda desse fluxo global a que chamamos natureza.*⁴⁹

Para os Românticos do século XVIII, que desejaram realizar um retorno ao sentimento totalizante da natureza, que é vontade e alma do mundo, ela já é paisagem, pois é enquadrada subjetivamente, com o intuito de tornar belo ou sublime o que é terrível e apavorante. Eles contiveram no belo e no sublime o estado totalizante e inapreensível da natureza. Para Simmel, o “*sentimento da natureza propriamente dito só se desenvolveu na época moderna, e não deixamos de atribuí-lo ao lirismo do romantismo*”, o que é para ele “*um tanto superficial*”:

*As religiões das épocas mais primitivas revelam aos meus olhos um sentimento muito profundo da natureza. Por outro lado, o gosto pela paisagem, esse produto tão especial, é um tanto tardio, porque sua criação justamente exigiu das formas de vida interiores e exteriores, a dissolução das ligações e das relações originais em benefício de realidades autônomas de caráter diferenciado – essa fórmula maior do universo pós-medieval também permitiu recortar a paisagem da natureza.*⁵⁰

⁴⁸ SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Em: *Política e Trabalho* [da] Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, no. 12, p. 15–24, set. 1996.

⁴⁹ SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Em: *Política e Trabalho* [da] Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, no. 12, p. 15–24, set. 1996.

⁵⁰ Idem.

Ocorre assim uma passagem de um estado oceânico de totalidade para uma construção, um estado segundo das coisas, uma culturalização da natureza, o que significa um recorte ou individualização do todo e a construção de um produto que é a paisagem. Esse modo de contenção é também o caminho para a obra de arte, que se separa do fluxo caótico e infinito do mundo, criando um pedaço delimitado. É nessa construção da autonomia, recorte de uma totalidade, que se poderia dizer que ocorre a tragédia do espírito segundo Simmel:

Essa tragédia alcança seu pleno efeito na época moderna, onde se apoderou da direção do processo cultural. Nas múltiplas relações nas quais se imbricam homens, grupos e produtos, se destaca diante de nós, rígido, este dualismo em virtude do qual o detalhe aspira a se tornar um todo, enquanto que o seu pertencimento a um conjunto mais amplo lhe concede apenas o papel de membro.⁵¹

Talvez seja apenas nos primitivos, quando em seu estado original e selvagem, que se poderia falar de uma experiência totalizante da natureza, um estado que antecede o trágico. Os ritos buscam esse encontro com o estado oceânico, mas neles já está declarada a tragédia, a separação da origem, a certeza de uma cultura. Todo rito deixa cicatrizes.

Agora insiro-me na estória dos repolhos. Vou ao mercado onde pretendo comprar cinco. Cinco é o número da transformação.⁵² Retiro-os da paisagem da banca do mercado. Coloco-os em uma sacola de pano, embrulhados cada qual em um saco plástico, e caminho do mercado até minha casa. Constrói-se, enquanto caminho, uma outra paisagem de movimento com os cinco repolhos. Atravesso ruas, desloco a sacola, levemente pesada, ando a passos lentos, como que possuía por um encantamento.

Ora, tome todas as volúpias da terra, funda-as numa só volúpia e precipite-a toda num só homem, tudo isso não será nada perto do gozo de que falo. O transbordamento é pois uma precipitação: algo se condensa, cai sobre mim, me fulmina. O que me enche assim? Uma totalidade? Não. Algo que, partindo de uma

⁵¹ SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Em: *Política e Trabalho* [da] Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, no. 12, p. 15–24, set. 1996.

⁵² Na alquimia o número *cinco* ocupa uma posição de destaque. Vem dela o nome *quintessência*; símbolo, de concepção alquímica segundo a qual os *quatro* elementos da antiguidade (água, fogo, terra e ar) devem ser complementados por uma *quinta essência* originária do elemento dominante imaterial do espírito do mundo. Sua participação na totalidade do Universo deveria ser acrescida mediante a atividade espiritual. Este *quinto* elemento, como coroação dos outros, era visto como o elemento vivificador. A matéria sem a quintessência é considerada inerte pois é esse "espírito" universal que permite a vivificação da matéria. www.joselaerciodoegito.com.br/site_tema382.htm Acessado no dia 12/12/2007.

*totalidade, vem a excedê-la: uma totalidade sem complemento, um total sem restrição, um lugar sem nada ao lado. Transbordo, acumulo, mas não me restrinjo a completar o que falta até a beirada.*⁵³

Já nesse dia pela manhã havia costurado cinco corações de tecido vermelho, e os enchi com algodão. Em cada um deles uma palavra: esquecimento, sagrado, alegria, abismar-se e solidão. Todos pequenos segredos, pedidos de ação de graças. O repolho trás os veios de córregos que revelam uma imagem de errância, e diante disso escavarei cada um deles para lá fazer habitar um coração.

Em casa, coloco os repolhos sobre a pia da cozinha e corto todos eles ao meio. Escavo o centro de cada uma daquelas paisagens de errâncias. Os cinco corações estão ao lado, e os insiro cada qual em um repolho. Fecho-os posteriormente, amarrando com linha verde, em todas as direções, como a enrolar um novelo. Os cinco corações passam a habitar o centro dos repolhos, enrolados sob camadas de linhas. Todos os cinco agora um emaranhado verde e roxo, descansam sobre a pia. Observo-os em sua nova condição de possuídos.

Posteriormente coloco-os todos novamente dentro da sacola de tecido, e os levo para a construção de mais uma paisagem. Levo-os para seu destino – serão enterrados. *“Uma tarde feita de rosa e de azul místico, trocaremos um lampejo único, como um grande soluço, carregado de adeus”*⁵⁴. Uma única árvore sobre a montanha suave. Torres de alta tensão. Casas com aparência de abandono. Um subúrbio, onde havia esperança da natureza ser o elemento supremo, mas, por algum motivo do qual não se tem notícia, transformou-se em campo de desolação. Casas iniciadas ainda no tijolo, mas não terminadas, dispersas na paisagem. Erosões escorrendo pelas montanhas, as quais são avistadas à distância, pequenos veios de água aos meus pés rasgando a terra vermelha e pedregosa de minério, pequenos poços expostos ao sol. Pedras vermelhas e capins rasteiros. Leve subida até uma árvore solitária, tronco rugoso e copa larga, com folhas grossas. Ali não venta, as folhas estão paradas como se não houvesse vida. Encaminho-me para ela e sob a sombra momentânea escavo cinco pequenos buracos redondos.

Coloco em cada qual um repolho. Fecho os buracos com a mesma terra, o que deixa um vestígio de cinco suaves ondulações. O que acontecerá com o tempo? Por trás de todas as paisagens existem intenções, mas como também são temporais ocorrem transformações

⁵³ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990. Pág. 192.

⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. Morte dos Amantes, IN: BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990.

aquém da ordem. As ondulações podem escorrer com a chuva ou receber sementes vindas com o vento e sobre elas brotar ervas. Formigas podem escavar os repolhos, transportar partes para seus ninhos, e os corações passarem a habitar diretamente dentro da terra. Buracos podem abrir-se e ser alagados pela chuva. Um novo mundo há de surgir ligando um fio ao universo através dos repolhos escondidos. Um modo de somar um pedaço delimitado ao fluxo infinito do mundo. Um ínfimo segundo de natureza, e inegavelmente uma paisagem transbordada.

*Uma montanha de queijo ralado
se vê sozinha em meio da planura,
e um caldeirão puseram-lhe no cimo...
Um rio de leite nasce de uma grotta
e corre pelo meio do país,
seus taludes são feitos de ricota...
Ao rei do lugar chamam Bugalosso;
por ser o mais poltrão, foi feito rei;
qual um grande paiol, é grão e grosso
e do seu cu maná lhe vai manando
e quando cospe cospe marzipã;
tem peixes, não piolhos, na cabeça.*⁵⁵

⁵⁵ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 135.

Esse trecho do *Capitolo* faz parte da literatura utopista, que aborda o tema do mundo novo. Surgiu anônimo em Modena, Itália, por volta de meados do século XVI. Trata-se de uma entre as muitas variações sobre o antigo tema do País da Cocanha, localizado aqui entre as terras descobertas para lá do Oceano.

Musgos

Minha casa ficou cheia de água e musgos. O teto desabou, as tábuas do piso foram arrancadas, janelas ficaram corroídas, os matos cresceram e atravessaram para o segundo piso. Todos os percursos e ocupações que fazemos naturalmente em uma casa, como atravessar portas, cruzar ambientes, olhar pela janela, ocupar o centro de uma sala com uma mesa, assentar num sofá, pendurar quadros na parede, lavar as mãos, deitar e olhar para o lustre no teto, nada pode ser feito mais. Nenhuma circularidade permanece. Restos de objetos são encontrados: garrafas, copos, tecidos, pedaços de coisas das mais diversas e de todas as matérias. Situação de abandono e coisa arruinada.

O abandono é o estado em que se deixam as coisas à mercê do tempo, da força das intempéries e dos ciclos de ocupação selvagem da natureza ou do homem. É quando as coisas são invadidas, corroídas ou esquecidas. Nesse esquecimento, há sempre uma reação de coisas que encobrem, invadem, infiltram ou brotam sob a escuridão, sob a poeira ou nos buracos, seguindo um movimento lento e autônomo. Algumas sobrevivências.

Espaços quebrados, mancos, esquecidos, multifacetados e disformes são o resultado de transformações daquilo que antes era espaço funcional com usos determinados. A invasão desses espaços por uma ecologia de resistência, formada pelas espécies primárias da cadeia vegetal é uma forma de reconquista do mundo. Os musgos e matos brotam nessas condições mínimas, necessárias para sua sobrevivência.

Imagino, mesmo sem fazer um levantamento estatístico ou preciso, que mais da metade da paisagem do mundo hoje se encontra na situação de abandono, seja por efeito de guerras, de catástrofes naturais, de pobreza excessiva, de inadequação econômica ou produtiva ou pelo fato da transformação ansiada pelas novas gerações que buscam outros modos de viver. Sendo cidades inteiras abandonadas, ou parte delas, todas possuem zonas de abandono, desde grandes áreas vazias até pequenas e quase imperceptíveis frestas urbanas.

Esses lugares no mundo são transformados espacialmente e tomados por uma vegetação primária, pois basta que existam condições mínimas para que ela brote: tijolos molhados que se desmancham e voltam a virar terra, muros úmidos e sombreados, furos em pisos de cimento, frestas de luz e umidade dentro de fábricas e porões, pedras desmoronadas com resíduos de terra, ventos que disseminam sementes. Se fizermos um percurso em volta do quarteirão onde moramos, encontraremos todos os tipos de esquecimentos e invasões: buracos

no piso com areia, canteiro com matos, muro com rachaduras e samambaias, paredes descascando, umidade e pedaço de tijolos quebrados.

Se metade do mundo é assim, então pensemos em percursos feitos através desses lugares da sobrevivência, o que é o contrário dos caminhos que fazemos nos espaços conservados ou tratados. Percursos em que o corpo perca seu conforto e tenha que se adequar à não funcionalidade e ao indeterminismo dos espaços. Uma casa habitada tende a ser estruturada para satisfazer as necessidades básicas do dormir, descansar, trabalhar, comer, cozinhar, lavar-se, podendo ser funcional ou uma tradução poética dessas funções. Normalmente, a casa é o lugar do conforto. Uma casa abandonada, que já perdeu o piso, as paredes ou o teto, que está tomada por poeiras e fungos, só pode ser ocupada de outros modos. Para se atravessar de uma antiga sala para um quarto onde não há mais piso, restando apenas a estrutura, é necessário encostar-se à parede e arrastar os pés cuidadosamente sobre a estreita fileira que ainda resta. O corpo está incômodo. Para subir uma escada, cujos degraus já não existem mais, é necessário fazer esforços com os braços e recurvar todo o corpo para subir. Os passos não podem ser mais pausados e assertivos.

Quando se entra em um lugar em ruínas, tomado por matos, com paredes e pisos desintegrando-se, outra experiência de habitar um espaço se constrói. O comportamento do corpo torna-se outro, o desejo de habitar vincula-se não mais ao sossego e ao conforto, mas ao descobrimento e ao risco.

Gordon Mata-Clark⁵⁶ realizou uma série de trabalhos fazendo cortes em paredes, pisos e tetos, em casas ou edifícios abandonados, os quais já seriam posteriormente demolidos. Após os cortes, retira esses pedaços inteiros, em forma de quadrados, círculos, meia circunferência ou ovais, e os leva para galerias. Já nos edifícios onde faz os cortes, ficam os vazios que interligam os espaços em todas as direções (para baixo, para cima, para os lados). Os vazios aparecem em sequências de paredes, ou no encontro entre piso e parede, parede e teto, ou em cortes no meio dos pisos, nada funcionais em se tratando de habitação. Visualmente transforma-se a percepção, passa a ser uma experiência em que o olhar atravessa os espaços, conformando uma espécie de labirinto visual. Na experiência de percorrê-los há uma negação da arquitetura funcional.⁵⁷ Uma atenção redobrada ao caminhar sobre repentinos vazios localizados em pontos onde antes se percorria tranquilamente.

⁵⁶ Artista norte americano (1943-1978), formado em arquitetura, realizou seus principais trabalhos nos anos 70.

⁵⁷ Anarquitectura: nome dado ao grupo de artistas que trabalhavam juntos com Mata-Clark ou na mesma linha de pensamento dele.

Surge um novo espaço, não mais ditado pela funcionalidade (sala de estar, quartos, cozinhas, banheiros) e por um estilo de morar ou de vida, mas um espaço abstrato que incita outras relações do corpo para com ele.⁵⁸ Se esses lugares pudessem continuar a ser habitados depois de seus cortes, mudariam os modos de viver e de construção da intimidade com o espaço.

Gordon Mata-Clark radicalizou os espaços interiores. De algum modo, os edifícios abandonados, pela sua degeneração e corrosão geradas com o tempo ou pela retirada de partes pelas pessoas, acabam se assemelhando aos espaços interiores recortados por Mata-Clark. Não no que diz respeito às intenções formais, que havia em Mata-Clark e que não existem no caso do abandono, mas com relação às novas espacialidades surgidas.

Também surgem novas ecologias. Os musgos e matos são uma invasão espontânea. Os musgos são espécies primárias, de raízes primárias, que podem preparar o solo que gradativamente irá receber outras espécies de maior porte, até que ocorra uma paisagem natural. Por entre restos de muros, estruturas, pisos urbanos, surge uma paisagem natural. Certos tipos de sementes de gramíneas vivem em latência durante anos até encontrarem as condições ideais para se desenvolverem. Os musgos e matos que surgem dessas condições são pequenas vidas nascidas do esquecimento e são formas de resistência, pois onde não se imagina mais vida possível, surgem lentamente manifestações que se multiplicam, bastando para isso a existência de condições mínimas.

Porque tanto interesse em locais abandonados? Enquanto parte dos espaços do mundo são dessa configuração do abandono, a outra parte é revestida por uma camada polida e brilhante, conformando uma paisagem homogênea. São peles esticadas, plastificadas, sem raízes, apenas superfícies. Em Fortaleza, caminhávamos em uma praia bastante conhecida e turística, onde há muitos edifícios novos, hotéis de luxo, verticalidade, mármore e granitos, calçada larga, quiosques, prostituição e turistas estrangeiros. Vimos um edifício no início da praia, totalmente diverso dos demais. Um volume cheio de reentrâncias formadas por terraços e varandas em várias direções e tamanhos, parte das paredes tomadas por arbustos ou capins de diversas alturas, janelas empoeiradas ou quebradas, manchas escuras escorrendo pelas paredes. Não se pode dizer fachada, pois não existe o plano revestido que se apresenta para o lado de fora. O que está fora vem de dentro do edifício, com carnalidade, e por todas essas reentrâncias brotam plantas. Aparentemente abandonado, descobrimos que não o era, pois de

⁵⁸ São diversos projetos de cortes, dentre eles: *Bronx Floors*, 1972; *Infraform*, 1973; *A W-Hole House*, 1973; *Splitting*, 1974; *Bingo*, 1974; *Office Baroque*, 1977; *Circus-Caribbean Orange*, 1978.

um dos lados pudemos ver roupas penduradas. A rugosidade dos lugares é importante para que algo se mantenha na memória, para se construir uma estória.

Ocupando uma quadra inteira, o edifício parece uma ilha. Apenas ele permanece ali, destoante e inoperante. Entramos e, em seus porões, após percorrer corredores escuros, chegamos a uma pequena sala, com paredes sujas branco-gelo e uma mesa fria de escritório, vazia. Fomos recebidos por um senhor gordo assentado por trás dessa mesa. Na sala burocrática e decadente esse senhor, um dos proprietários herdeiros, estava ali cuidando de uma história de arquivos, morta, sem sair de dentro daquela sala enterrada. Autorizou-nos a percorrer o prédio. Senti-me dentro dos corredores de Kafka.⁵⁹

Ali havia sido um hotel nos anos 60, o lugar do glamour, do tapete vermelho, dos bailes, dos visitantes e dos artistas famosos. Além do hotel, apartamentos residenciais de alto luxo. Os corredores dos apartamentos tinham comunicação com o hotel, permitindo livre acesso aos seus moradores para freqüentar os bailes e os salões, usar dos serviços de restaurante e lavanderia ou para as crianças se perderem nos corredores e terraços labirínticos.

Hoje percorremos os corredores empoeirados, os apartamentos vazios e alguns apartamentos de moradores que ali permanecem e resistem. Registramos cuidadosamente as poeiras e manchas das paredes, os buracos inexplicáveis nos pisos, a vista da praia através de janelas embaçadas, as árvores e os arbustos nas quinas dos terraços, os desenhos, as palavras e os números riscados nas paredes. Canos, vasos, azulejos, cores, pombos. Um inventário de esquecimentos e invasões. Em meio a eles, famílias antigas no prédio continuam ali morando. Apartamentos enormes e vivos, avizinados e tomados pela história de uma morte, das escuridões e das camadas de poeira. Os moradores que ali permanecem são como os musgos, os matos, os arbustos. São resistências à homogeneização e à igualdade generalizada.

*Na época pós-moderna, (...) a resistência se dá como a difusão de comportamentos resistentes e singulares. (...) O efeito do comum, que se atrelou a cada singularidade enquanto qualidade antropológica, consiste precisamente nisso. A rebelião não é pois pontual nem uniforme: ela percorre ao contrário os espaços do comum e se difunde sob a forma de uma explosão dos comportamentos das singularidades que é impossível conter.*⁶⁰

⁵⁹ KAFKA, Franz. *América*. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁶⁰ NEGRI, Antonio. *Kairôs, Alma, Vênus, multitude*. Paris, Calmann-Lévy, 2000, in PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003, pág. 142.

A ocupação e a construção das cidades hoje produzem espaços e edifícios genéricos, os edifícios são excessivamente iluminados, sem rugosidades ou marcas do tempo. Naquele edifício quase abandonado, algumas famílias que permanecem em seus apartamentos, convivem com a presença do abandono e com as marcas de um passado glamouroso. É um modo de resistência à homogeneização e à assepsia dos comportamentos. Hoje, manter um prédio coberto de plantas, musgos e poeiras ao lado de tantos outros brilhantes e revestidos de granito, tornou-se inaceitável pela sociedade, tanto culturalmente quanto economicamente. Porque manter vestígios do tempo se podemos apagá-los e construir espaços higienizados? Infelizmente esses discursos purificantes afastam-nos da beleza que existe no arruinamento e na morte, ou seja, afastam-nos da capacidade de construção de sentido.

Matar galinhas publicamente hoje não seria aceito pela sociedade, que está revestida dessa camada falseada por um discurso politicamente correto, com uma ética equivocada. Matar as galinhas, como o fez Cildo Meireles em 1970,⁶¹ causaria horror. O polimento, os discursos neoliberais, ambientais e sociais adotados genericamente por empresas, governos e pessoas, reafirmam a supremacia do capital, e dão uma falsa idéia de democracia e responsabilidade para com os espaços e modos de viver as cidades.

⁶¹ Cildo Meireles queimou várias galinhas na mostra de arte *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes, em abril de 1970, em Belo Horizonte. Reuniu artistas de vários estados, que fizeram suas performances, happenings e rituais, e o objetivo era reagir dentro do campo da estética à realidade da ditadura recém instaurada no Brasil. O que os artistas buscavam era um processo de comunicação cujo objetivo era, em última instância, uma intervenção na realidade.

Jardim Alma, Jardim Vitrine

Certa época fotografei diversos jardins. Jardins cuja aparência é bastante confusa, uma mistura de ervas, couves, capins, cana-de-açúcar, flores e arbustos. São cuidados e construídos pelas pessoas passo a passo, lentamente, como uma coleção de afetos. Cada jardim é constituído por partes vindas de diversos lugares, assim como nós mesmos, estranhos compostos por múltiplos outros.

Poderíamos falar de dois tipos de jardim: esses feitos pelo acúmulo e pelas misturas, e aqueles desenhados ou planejados em projetos paisagísticos, onde as plantas são predefinidas em projeto, plantadas por uma equipe de profissionais. São instaladas as condições ideais para o plantio como o tipo de terra, de adubo e de irrigação, e, após o crescimento, são controladas com as podas a fim de manterem a aparência de limpeza e ordem visual.

Falarei dos outros jardins, esses que fotografei. Assim, em uma visita a casa de D. Irene, encontro plantas que vieram de lugares distantes. Estamos em Minas Gerais. Essa senhora trouxe de ônibus uma planta do estado do Pará, escondida dentro de uma sacola, pois não é permitido transportar e retirar plantas de regiões como a Amazônia. Hoje as espécies são fiscalizadas pelo governo, com a finalidade de controlar o tráfico de plantas para grandes laboratórios internacionais. Essa senhora passa, como muitos outros, a ser enquadrada dentro da mesma lógica de controle. Pequenos afetos que se tornam delitos e entram no circuito da globalização.

De qualquer modo, a planta, muito perfumada, foi tirada do jardim da casa de sua filha, que hoje mora em Belém. Esse perfume D. Irene quis trazer e cuidar em sua própria casa. Trouxe, então, dentro de um saco, com um pouco de terra, numa viagem que durou três dias. Agora em seu jardim, a planta está logo na entrada, próxima ao portão. Junto a ela, um grupo de couves altas, ervas de cozinha variadas, uma roseira amarela – que cresceu a partir de um galho retirado do roseiral da praça local - muitos dentes-de-leão que vieram voando pelo ar, e diversas folhagens espalhadas. D. Irene cuida de seu jardim todos os dias. Ofertou para sua vizinha diversas mudas de ervas, que foram todas plantadas em latas.

D. Célia, a vizinha, planta todo seu jardim em latas e baldes, pois não possui quintal. Assim utiliza a laje de concreto para instalar as latas e estender os varais de roupa. Nesse jardim há uma mistura de alturas, cores, volumes e funções das plantas – ornamentais, ervas de cozinha de uso diário, hortaliças, árvores de pequeno porte, frutíferas, capins para chás e

infusões. A organização das mesmas se dá em parte pela utilização que se fará da planta, sendo que as comestíveis ficam mais acessíveis. Além disso, os afetos e o gosto particular fazem colocar em destaque algumas plantas específicas.

Essa lógica do jardim de lata é bem distinta dos jardins planejados: esses últimos são definidos a partir do ponto de vista ideal - com o uso da perspectiva - que propicia visadas ao longo dos percursos, da rua, ou das varandas. As plantas serão organizadas em seqüências de alturas, das menores para as maiores ao fundo, permitindo a visibilidade e legibilidade das espécies. Também as cores são formalmente definidas por contrastes e proporções, em busca de uma harmonia condizente com a moda da época.

Em caminho inverso, em cada jardim afetivo torna-se necessário aproximarmo-nos de outras referências, aquelas que nos levarão a construir um mapa de migrações e estórias pessoais. Cada planta envolve deslocamentos e afetos. Elas podem ser presenteadas a amigos ou vizinhos, podem ser de lugares muito distantes e diferentes e terem realizado diversos percursos. Em cada novo jardim as plantas se misturam, independentemente de suas origens. Cada pessoa que faz o jardim o inventa a partir de seu gosto e desejos. Ao penetrar nas estórias de cada planta, estamos falando de vidas particulares e de uma geografia traçada a partir delas.

Espécies autóctones são aquelas plantas de uma localidade, que não resultam de deslocamentos feitos pelo homem e crescem espontaneamente conformando um ecossistema, como o da caatinga, o da mata atlântica, o da floresta Amazônica e outros. São originárias do local, portanto não carecem de cuidados especiais, pois são adaptadas. Já os jardins são construções artificiais, onde são inseridos vários elementos estranhos entre si, dispostos lado a lado, desde os que foram arrancados ou cortados de outros jardins, das mudas produzidas em viveiros, até as plantas que brotam espontaneamente, que vieram com o vento ou com a terra, os adubos ou estercos. Sobrevivem porque recebem cuidados especiais ou porque possuem forte capacidade de adaptação.

Seria o mundo constituído mais por coisas migradas que por coisas permanentes em seus lugares de origem? A planta do Pará quando deslocada de seu habitat original para Minas, cria um novo sistema de adaptação que a torna membro de uma nova rede de vida. Suas folhas não são tão exuberantes como o são no Pará, o perfume das flores ou o sabor das frutas menos acentuado, porém, essa é uma condição da existência das coisas. Já há muitos séculos tudo circula no mundo, percorre distâncias, troca de lugar. Estamos muito distantes dos lugares de origem, nossa condição é mais de migrados ou de desviados.

Então, como viver essa condição, posto que parece dada? Isso não nos impede de construir lugares, coisa que também há muitos séculos já vem sendo feita. Lugares movediços, escorregadios, sim, pois lugares fixos apenas existem temporariamente como tentativa de ordenação do mundo.

Os jardins do século XVII no Ocidente são um exemplo de ordenação, e dão-nos a impressão de um tempo paralisado.⁶² Eram perfeitamente ordenados, fixos, rígidos e completos. Jardins para se admirar a partir de um ponto de vista absoluto, construídos na macro escala a partir de leis da perspectiva, das correções óticas. A aparência de desgaste ou envelhecimento das plantas era eliminada através de podas freqüentes, troca de mudas e varreduras. Tudo em perfeito estado, uma espécie de tempo eternizado, posto a aparência de estarem sempre vivas e novas. Para os jardineiros, que fazem a manutenção, uma corrida diária contra a passagem do tempo. Um jardim congelado na aparência de eternidade.

Entretanto, os pequenos jardins das senhoras, refletem aquilo que é a construção de um lugar movediço, escorregadio, onde tudo está constantemente em transformação, e sua aparência revela isso. Alí brotam matos e dentes-de-leão que vieram com o vento. O jardim se transforma e é cuidado a cada dia. São construídos ao longo do tempo e nunca ficam prontos. Dependem da vida de quem os faz, estando diretamente ligados, vida e jardim. O tempo é infinito. Se deixarem de molhar podem morrer certas plantas, mas podem surgir outras, aquelas que são a resistência. O jardim é vivo, está sempre em movimento. E o que há de belo nos jardins afetivos é a aceitação do desgaste e envelhecimento, a aparência da passagem do tempo, aceitando as potências e as impotências.

Tarkovski cita o relato feito pelo jornalista soviético Ovchinnikov na ocasião de uma viagem pelo Japão:

*Ovchinnikov escreveu: 'Considera-se que o tempo, per se, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de saba, que significa, literalmente, corrosão. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza.'*⁶³

⁶² Sobretudo os jardins franceses, como Versailles, Vaux-le-Vicomte.

⁶³ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª.ed.brasileira, 1990, ed. Martins Fontes, pág. 66.

Nesses pequenos jardins afetivos, as plantas podem crescer, misturar-se a outras desconhecidas, parasitar uma à outra, morrer. Em tudo há um certo grau de descontrole. A aceitação de certos efeitos do tempo sobre as coisas significa a aceitação de certos descontroles, ou seja, de coisas sobre as quais não se tem domínio e não se pode determinar.

O personagem Alexander, do filme *O Sacrifício*⁶⁴, ao encontrar-se com a feiticeira Maria, relata a ela sobre um pequeno jardim muito mal cuidado onde durante muitos anos ninguém entrara. Mesmo assim o jardim era muito bonito. Nessa época sua mãe já se encontrava doente, e ele, pensando em alegrá-la, inventou de limpá-lo, cortar a grama, capinar, tudo a seu gosto. Durante duas semanas trabalhou no jardim. Quando ficou limpo, sua mãe faleceu. Alexander olhou então pela janela e compreendeu todos os seus traços de violência.

O jardim, sendo um lugar construído e artificial, é também um lugar para os encontros e as trocas. Dentro de um pequeno universo cercado, existem vidas latentes que se desdobram. Interesse-me pelos pequenos jardins, seus afetos e seus descontroles, e pelo poder que têm de trazer o inesperado.

Vários outros adjetivos poderiam ser colados a esses jardins, ampliando absurdamente as possibilidades de abordagens dos mesmos, como jardim inútil, jardim ocioso, jardim selvagem, jardim sujo, e outros. Todos como adjetivos positivos, e não pejorativos. Escolhi chamá-los de jardins afetivos, por abordarem o cotidiano de pessoas. Afetos dizem de uma pequena escala. Recordo-me de Edmund Burke. Ao evocá-lo, estava em busca do entendimento do sublime. Não para falar dos jardins, mas para outras dimensões mais perturbadoras, como a imensidão dos desertos. Porém em suas *Investigações Filosóficas* deparei-me com seu modo de entender o belo.

*(...) repassemos rapidamente as opiniões normalmente lançadas sobre essa qualidade (da beleza), as quais penso que dificilmente podem ser reduzidas a princípios fixos, porque os homens estão acostumados a falar da beleza de maneira figurativa, isto é, de uma maneira inteiramente incerta e indeterminada. Por beleza refiro-me àquela qualidade ou àquelas qualidades dos corpos que causam o amor ou alguma paixão similar a ele.*⁶⁵

⁶⁴ *O Sacrifício*, filme de Andrei Tarkovski, 1985.

⁶⁵ BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime* (1757), em: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura: textos essenciais*.- Vol. 4: *O Belo* – São Paulo: Ed.34, 2004, p. 93.

Afirma que os pequenos objetos é que são belos. Essa pequena escala é a dos jardins, do cotidiano e do afeto.

Gostaria de pensar agora sobre outros tipos de jardins, os jardins vitrines, justamente aqueles limpos e ordenados, feitos para serem vistos e aceitos, onde qualquer aflição ou deformação é atenuada. A cidade em que vivo desde que nasci possuía muitas casas com jardins na parte frontal, os quais podiam ser vistos por quem passava na rua através dos muros baixos ou das cercas. Esses jardins particulares eram um campo expandido da vida doméstica em direção à rua, ao espaço público. Eles ampliavam a rua, pois formavam uma espécie de campo público para o olhar. Hoje esses jardins foram substituídos por muros com cercas elétricas ou edifícios com pequeno afastamento da rua.

Percorro longos trechos de ruas muradas, limites áridos e intransponíveis. Os jardins passaram a ocupar uma estreita faixa externa aos muros ou ocupam os poucos metros que existem entre cercas e edifícios. As plantas são escolhidas de acordo com a moda do momento: aquelas que crescem rápido, as que não exigem muito trabalho ou cuidados, ou ainda, aquelas que são práticas, que fazem parte de um grupo de plantas que reflete um status comum aos outros vizinhos ou que autorize a semelhança. São jardins de consumo. Por isso, vitrines.

As vitrines são caixas de vidro organizadas para o olhar. Normalmente alguém é contratado para fazê-las. São voltadas para o lado de fora, para quem passa pela rua. Devem seduzir e vender. São impenetráveis. Das vitrines encontramos vários tipos de organização: aquelas cheias de produtos, que avisam que ali se pode encontrar de tudo, ou aquelas que apresentam um produto com a aura de mercadoria única, singular, personificada.

Os jardins vitrines são construídos para serem apresentados àqueles que circulam e não mais são voltados para dentro dos edifícios, como uma extensão da vida daqueles que ali habitam. As mudanças do espaço físico urbano têm criado mais obstáculos e fronteiras. Restamos criar sobre esse campo de migrações, pois ainda encontramos os jardins de lata, os jardins formados por plantas de todas as distâncias e lugares. A construção do espaço urbano está conduzindo o comportamento humano ao distanciamento e à construção de fronteiras, porém acredito em pequenas ações desviantes, alienadas dessas determinações, construídas pelo desejo, subversivas em uma micro escala, e não no sentido das grandes revoluções. Os jardins afetivos possuem a potência das transformações.

A gruta

Em teu braço direito amarro uma xícara de porcelana fina, *Thomas Bavária*, com linha de lã branca. À tua perna amarro o pé da cadeira de madeira que habita todos os dias a sala de jantar. E teu corpo todo é amarrado à cortina vermelha de veludo. Pareces uma árvore. Dentro da xícara com água, passa a viver um peixe alaranjado. Sobre a cadeira há musgos. A árvore passa a ser alimentada com pílulas brancas, enviadas pelo instituto jardim botânico.

Às 2 horas da manhã a rua está fria e as folhas grossas rolam no chão com o vento. Passo a escrever no rodapé da sala com lápis preto, ponta muito fina, letra minúscula. daocriedtuosospdpkjfirrkfotllss,aaosodedkfjjggogogogggjgnmmkfkfotllss,aaosodedkfjjggogogogggjgnmmvbbbb nb,bnbnbnbnmmckfkoylqlwrp,b,llbççdsçşçş dlçh~b..O rodapé é branco e a pequena letra passa a preencher, dia após dia todo o recinto da sala. Esse é o ciclo – assim vive o jardim dos dois amores perdidos, a árvore parálitica e a escrita invisível.

Através de uma fresta esquecida de cortina aberta entra uma luz diariamente, que atravessa por alguns minutos o peixe alaranjado, e percorre o musgo da cadeira. Terminada a passagem da luz pelo recinto, os ramos e a copa da árvore dobram-se renunciando, e então recomeço a escrita deitada pelo chão, ao longo dos rodapés.

As primeiras palavras escritas foram a repetição daquelas as quais habitualmente escrevera sob minha cama de infância. No estrado de madeira colaram-se os segredos, local onde nenhum adulto se atreveria ou teria interesse em entrar. Era como estar embaixo da terra, silenciosamente enterrada numa gruta, possuída pela atmosfera de sensações, nunca elaboradas naquele momento. Um extenso jardim na escuridão surgia pouco a pouco rabiscado em palavras.

*(...) os pessegueiros e cerejeiras de lindas flores formam um anfiteatro para a primavera; as acácias, os freixos, os plátanos formam pérgulas de vegetação para o verão. O outono tem seus salgueiros de ramos pendentes, suas faias de folhas acetinadas, e o inverno, seus cedros, seus ciprestes e seus pinheiros.*⁶⁶

Semelhante a permanecer sob a cama era ficar dentro do armário, escuro, entre as roupas, paralisada, ouvindo as vozes do lado de fora como se viessem de um lugar distante. Dentro do armário, nas partes mais altas, por detrás das roupas, colava minúsculos pedaços de plantas, musgos e massa de rosca feita com farinha e fermento, esperando seu desdobramento secreto. Um extenso jardim na escuridão, com montanhas, riachos, arbustos, grutas, ruínas e florestas surgia pouco a pouco dentro do armário.

*A cena de outono consta de árvores de folhagem perene que se colorem suntuosamente ao envelhecer. Os edifícios representam ermidas, ruínas de castelos e palácios, templos desertos, túmulos, tudo o que evoca um fim e enche o espírito de melancolia inclinando-o a reflexões mais sérias.*⁶⁷

Esses lugares da escuridão, onde crescem palavras, imagens e formas vivas, assemelham-se a grutas. Grutas são cavidades no interior da terra, sobretudo em terrenos rochosos, quando naturais. Grutas artificiais tendem a repetir a aparência de rocha e a impressão do penetrar na terra.

O *Grotto*, desenhado por Buontalenti por volta de 1590, mostra a fuga da realidade maneirista através de um mundo grotesco, em um espaço onde nada parece seguro: as pinturas não possuem perspectiva correta, pedras brotam em animais e humanos. Os *schiaivone*

⁶⁶ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1999. p. 237.

⁶⁷ Idem, p. 237.

esculpidos por Michelangelo emergem de sólidas pedras.⁶⁸ Durante esse período várias artificialidades como rochas, grutas, gigantes e fontes secretas eram incorporadas no desenho do subsolo dos jardins geométricos da renascença.

Diversas grutas foram artificialmente construídas nos jardins pitorescos⁶⁹, escuras e orgânicas, a fim de propiciar naqueles que ali penetram sentimentos de isolamento e de recorte com o mundo exterior, um local propício para a melancolia. Instaladas nos jardins, as grutas participavam ao lado de um conjunto de elementos bastante variados como árvores, troncos caídos, pontes, musgos, poças d'água, choupanas de camponeses, pequenas figuras, ruínas de castelos, torres, que conformavam todo o repertório construído. Não se tratava de imitação servil da natureza, mas sim uma transfiguração da mesma, através de técnicas reguladoras. O Pitoresco expressava-se tanto na jardinagem, quanto na pintura, de modo a “educar” (conduzir) a natureza sem destruir sua espontaneidade.

A natureza é uma fonte de estímulos a que correspondem sensações que o artista ou o arquiteto tentará esclarecer e transmitir. Os Românticos desejaram realizar um retorno ao sentimento totalizante da natureza, porém essa totalidade não era apreensível, a não ser através de um recorte ou enquadramento subjetivo, artificialmente determinado. É necessária a contenção da potência. Diversos elementos e regras de colocação e articulação espacial criaram uma escola de construção de jardins que pretenderam propiciar esse sentimento de retorno à natureza e de pertencimento obscuro ao ritmo da vida, ao ciclo das paixões, de vida e morte.

No contexto dos jardins chineses buscava-se o sentimento de retorno à natureza, que era traduzido pela aparência de desordem, assemelhando-se ao modo da natureza. Aparentemente não havia nada de regular ou de ordem. Desejavam as composições desordenadas e dispersas. À figura geométrica contrapunha-se a desordem. Porém, para cada desordem, há uma regulamentação rigorosa. Os espaços artificialmente construídos como as grutas, as pontes feitas de troncos, os castelos em miniatura, os montes, as rochas com formas rústicas, os lagos e cascatas acessíveis por uma trilha tortuosa, tudo levava a crer que estaríamos em um reino de fantasias, amores e monstros.

⁶⁸ Localizado no *Palazo Pitti*, em Florença, o jardim *Boboli* é uma mistura do Renascimento, Maneirismo e Barroco.

⁶⁹ Na Inglaterra, nos meados do século XVIII, o termo romântico é empregado como equivalente de pitoresco e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida. Foi um pintor e tratadista que teorizou o Pitoresco em meados do século XVIII – Alexander Cozens (1717 – 86) - a fim de dar à pintura inglesa uma escola paisagista.

*É realmente a China que simboliza, agora, a libertação da natureza em todas as fases da sua evolução e é a ela que se deve o conteúdo filosófico da irregularidade e, ao mesmo tempo, a idéia do artifício reproduzindo as formas da vida.*⁷⁰

Todos os elementos construídos são escolhidos e colocados em lugares que levem a crer que são naturais; são “colocados com tanta arte que parecem obra da natureza”. Há uma grande variedade de figuras, edifícios, elementos topográficos e vegetais. É uma espécie de “paraíso terrestre”, onde também se encontra tudo reduzido. Um microcosmo completo, mas também sentido como artifício. Estes levam à ilusão e ao sonho.

(...) *Yuan ye* explicita que *uma pequena montanha pode provocar vários efeitos, uma pedrinha pode evocar sentimentos múltiplos.*⁷¹

As imagens de miniatura, irregularidade e afetos aproximam-se da *Merzbau* de Kurt Schwitters, construída processualmente ao longo de treze anos em seu ateliê na Alemanha⁷². A *Merzbau* não foi feita com elementos vindos da natureza, e sim vindos de passeios pela cidade. A “gruta” de Schwitters nasceu no ateliê em sua casa e ocupou todo o espaço interno - o teto, as paredes e o piso. Esses elementos construtivos de um espaço tradicional perdem completamente a planura, e desaparecem, já que deles pedaços e volumes de materiais saem ou enxertam-se.

Schwitters trazia de seus passeios pela cidade diversos materiais encontrados (pedaços de madeiras, papelões, vidros, tecidos) e os agregava nesse espaço. “*Era uma autobiografia de passeios na cidade.*” (O’DOHERTY, p.44) As partes instaladas cotidianamente, os fatos corriqueiros da ocupação são transformados com o tempo, pela vida diária, como um ritual. Assim, amplia-se espacialmente, já que invade todo o quarto, e temporalmente não há recortes, cronologias ou especificações. O espaço se modifica constantemente. Tendo sua origem nas colagens dadaístas, acumula sentidos diversos enquanto é construído, pois é ao mesmo tempo utilitário, escultórico e arquitetônico.

À *Merzbau*, Schwitters associou diversos nomes de roteiros de mortes na cidade, tradições culturais e históricas, como: *A Caverna do Crime Sexual*, *A Catedral da Indigência*

⁷⁰ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1999, p. 228.

⁷¹ Idem, p. 237.

⁷² Kurt Schwitters (1887 - 1948) artista dadaísta. A *Merzbau* foi iniciada em 1923 e destruída em 1943, em Hannover, Alemanha.

Erótica, A Gruta do Amor, A Caverna dos Assassinos, A Caverna dos Nibelungos, A Caverna de Goethe, A Caverna dos Heróis Depreciados. Apontam imagens obscuras, eróticas e decompostas, como ele mesmo escreve:

*Ela cresce quase como uma cidade, quando se erige um novo prédio, o Departamento de Habitação verifica se a aparência da cidade como um todo não será estragada. No meu caso, topo com uma ou outra coisa que ficaria bem na KdeE (Catedral da Indigência Erótica), então eu a pego, levo-a para casa e a agrego e pinto, sempre atento ao ritmo do conjunto. (...) À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam-se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição.*⁷³

Na *Merzbau* nota-se a referência ao universo dos jardins românticos e à idéia da decomposição com o passar do tempo. Enquanto os românticos vivem um ilusionismo amoroso de pureza e seus desejos são recônditos e superficiais, a gruta de Schwitters é associada ao erótico, à intimidade e à morte. No ato de fazer, desfazer e refazer, o artista morre e descansa junto com as partes destruídas, e nasce com as partes feitas e refeitas. A transformação é realmente cotidiana, pertence à sua própria vida, ao processo do encontro de elementos ao longo dos percursos diários, ao desejo de inseri-los ou de retirar partes do todo construído. Para Schwitters não interessa a representação do tempo, mas sim o tempo em si, presente no ato de fazer e desfazer. Trata-se da transformação, tanto de Schwitters quanto do espaço da *Merzbau*.

Isso se distingue do jardim romântico que é construído já de princípio como uma imagem de objeto em ruína, envelhecido e degenerado, onde o tempo é representado metaforicamente, e o espaço já se apresenta pronto para a vivência de sentimentos preestabelecidos. Não são ruínas de fato, que sofreram a ação do tempo, são construções com forma e aparência de ruínas.

Durante o período em que permaneceu na prisão, Schwitters construiu outra *Merz* sob a mesa da cela. Pedacos de coisas eram enxertados ali, gerando um ambiente habitado, criado

⁷³ Texto de Kurt Schwitters, em: O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.41.

para si.⁷⁴ A reciprocidade entre vida e arte fica bastante evidente em seus atos de transformação do cotidiano próximo. O que interessa nessa dupla aproximação é que o objeto construído não quer ser uma representação do passado ou do presente, ou da destruição, ou da melancolia. Não pretende provocar sentimentos predeterminados. É uma experiência não controlada. Ou talvez nem quisesse ser apresentada a um público específico das artes, mas apenas vivida pelo artista. Talvez essas questões que envolvem a não representação e a não existência de um público nos permitam aproximar arte e vida. Ou será que essa dupla associação não deveria ser jamais levantada, se partirmos do princípio de que na arte é necessário o distanciamento, portanto, a representação?

⁷⁴ O artista contemporâneo Gregor Schneider (nasceu em 1969) também usou de sua própria casa para experiências de transformação espacial. Construiu ambientes cegos a partir da instalação de paredes diante de paredes já existentes; por vezes essas paredes têm o aspecto das que esconde. Também Hélio Oiticica pretendia com seu Barracão a construção de um espaço da vida, sem distinção entre o que estava vivendo e fazendo como arte.

A imagem fechada dentro de uma sala, da árvore parálitica e da mulher que escreve nos rodapés está trancada, esquecida e invisível. Os rodapés estão plenos de escrita, a árvore anima-se quando da passagem do sol. O peixe alimenta-se de ciscos que chegam pela fresta da janela e de partes do musgo que tombam sobre a xícara.

Jardim da Espera e do Esquecimento

No sertão, o pouco que chove é suficiente para triunfar em flores. O emaranhado de espinhos e pedaços incalculáveis de plantas que se entrecruzam na caatinga, formam uma extensão contínua e de limites inatingíveis pelo olhar, que recobrem as terras. A vegetação de plantas espinhosas, urticantes e retorcidas é fruto da adaptação da natureza para se proteger da falta de água e da alta temperatura.

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua. / Nesta, ao menos, o viajante tem o desafio de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. / Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante.⁷⁵

Meses sem chuva, ou todo o ano, o que faz as plantas se adaptarem e inventarem modos de hidratação. Nos tempos de secura, de grossuras e de esperas há uma concentração de forças adormecidas aguardando o momento para fazer romper a potência latente. Chove pouco, então poucas e raras são as flores.

Nesse tempo de pouca chuva é a espera que impera. Estou, assim, a esperar e permaneço imersa na extensa grossura do sertão. Antecipo um jardim para presentear-te. É essa a intenção: construir um jardim no sertão, por entre essa matéria vegetal contínua, sem flores, e esperar as chuvas para o seu triunfo.

Farei uma circunferência recortada dentro dessa matéria vegetal. O círculo terá o diâmetro de uns 4 metros, mais que o dobro de minha altura. No centro permanecem intocadas as plantas espinhosas e retorcidas, apenas o perímetro circular, onde corto os galhos, fica vazio. Início o corte, pacientemente, sem pressa, pois estou mesmo a esperar. A

⁷⁵ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 38ª. edição, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997, p. 49.

semelhança dos movimentos para o corte entorpece com o calor. Tudo é sempre igual, mover os braços com o mesmo movimento, continuamente. Parece paralisante. Cansaço.

Um rolo de fita azul. Azul turquesa, da cor do céu derramado. Aberto o canal, reinício o percurso circular, agora embrulhando o volume de plantas com a fita azul. Circulo, horas incontáveis.

*A espera é um encantamento: recebi ordem de não me mexer. Qualquer distração que me solicite seriam momentos perdidos de espera. Impeço-me de qualquer ínfimo movimento. Nada deve me despertar do meu delírio.*⁷⁶

Andar em círculos é como não se mover. Porém, não há circularidade sem movimento. O movimento, que é potencial, é o movimento da transformação. No templo budista circular o fiel dá incontáveis voltas, até esquecer-se de si mesmo. Também os beatos, com os dedos no terço, passando de conta em conta, cantam a ladainha, que se desdobra no esquecimento. Repetir e circular – ato religioso ou selvagem?

Circular e repetir é morte, mas é também um ciclo de vida. O ciclo das chuvas faz brotar as flores, que depois morrerão. Diante de toda rocha, de todo o mineral, de toda escassez, da terra arenosa, dos espinhos que arranham a pele, e do mosquito que gira envolta da cabeça, se chove, dá flor! *Passiflora cincinnata, Passiflora setacea, Jatropha mutabilis.*

*As bâtegas de chuva tombam, grossas, espaçadamente, sobre o chão, adunando-se logo em aguaceiro diluviano... / Sobre o solo, que as amarílis atapetam, ressurge triunfalmente a flora tropical. / é uma mutação de apoteose. / Os mulungus rotundos, à borda das cacimbas cheias, estadeiam a púrpura das largas flores vermelhas, sem esperar pelas folhas, as caraíbas e baraúnas altas refrondescem à margem dos ribeirões refertos (...).*⁷⁷

Ao começarem as chuvas, brotarão flores dentro do jardim embrulhado em fita azul. O que nomeia e dá a condição de jardim é a geometria do círculo e a fita envolvendo-o, caso

⁷⁶ Texto construído a partir de trechos de : BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990, p. 95.

⁷⁷ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 38ª. edição, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997. p. 56-57.

contrário é tudo natureza. Apenas esses dois elementos já o definem. O jardim é uma construção cultural e esteve sempre associado à geometria.⁷⁸

O azul, além de estar no céu, está sendo ampliado na terra. Da infinitude do universo e do sertão, presenteio-te com esse micro jardim. Tens agora um jardim, com azuis, no sertão.

Esse jardim não pode ser avistado de longe, para ele não há leis da visualidade. Tudo é extenso e igual no sertão. Quando nos aproximamos, pode-se identificar um vão difuso pela transparência nebulosa das plantas. Se pudéssemos voar sobre a extensa área do sertão, poderíamos ver, quando próximos, um corte de uma circunferência muito pequena na continuidade vegetal.

Com o passar do tempo, a vegetação voltará a crescer e fechar o canal circular. As fitas permanecerão mais tempo, mas também desbotarão com o sol e se desmancharão com o vento e a pouca chuva. Esse efêmero jardim ficará esquecido, invisível e suscetível àquilo que não lhe é possível dominar.

O ato da construção da paisagem está colado à transformação e ao tempo - os impasses da natureza. A espera, como todo ritmo do tempo, não determina nada. Esperar é paralisar, ficar sem respirar, ou congelar, para que o tempo, segundo a segundo não seja sentido.

Não a observamos através do rigorismo de processos clássicos, mas graças a higrômeros inesperados e bizarros. Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermeados de palmatórias de flores rutilantes, davam ao

⁷⁸ O jardim de ervas dentro dos mosteiros, ou o jardim frutífero e de flores nos claustros, os roseirais, foram construídos seguindo a ortogonalidade. Os jardins franceses do século XVII, seguiram uma geometria mais complexa, a partir das leis da perspectiva. As intenções eram de fazer as correções, pelo traçado perspectivo, para um olhar absoluto. Incluíam outras manifestações ostensivas de controle, que foram desde a escala macro do traçado e das relações com o horizonte, até a escala da planta, podada em formas geométricas de acordo com a intenção de aparência construtiva desejada.

*lugar a aparência exata de algum velho jardim em abandono. Ao lado de uma árvore única, uma quixabeira alta, sombranceando a vegetação franzina.*⁷⁹

⁷⁹ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 38ª. edição, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997. p. 40.

O Banquete

Há anos passava de ônibus por uma avenida e vi de relance sobre a calçada quatro pessoas assentadas envolta de uma mesa quadrada, colocada diante do muro de uma casa. Na mesa, coberta com toalha e flores, as pessoas almoçavam. Um sonho? Conversas, descanso, observação do movimento da rua, as pessoas e automóveis que passam, sombra das árvores, perfume das flores em cachos que despencam de muros. Talvez, para aquele grupo de pessoas que almoçavam na calçada, o prazer tenha sido o motivo de terem estado ali. Para o meu olhar de passante, aquilo despertou um pensamento sobre outros modos de viver os espaços da cidade no cotidiano. A expansão do espaço da casa para a rua amplia o espaço de vivência e convívio.

Entretanto, a cidade é enquadrada dentro de padrões de desenho urbano que limitam e reforçam a separação entre o público e o privado. A expansão doméstica é uma espécie de invasão daquilo que é consagrado como inacessível. A história das cidades comporta vários traçados distintos, porém todos eles têm em comum o fato de dividirem o território em áreas demarcadas para aquilo que será público e o que será privado. Por trás desse desenho da superfície da terra, que delimita e separa a propriedade privada do espaço público, revelam-se questões importantes para o entendimento das relações e lutas da humanidade, sobretudo a da posse de terras. Privatizar, cuja origem da palavra é *privare*, quer dizer roubo.

A propriedade privada da terra não existia no Brasil colonial. Foram diversos os sistemas adotados para concessão de terras à elite portuguesa, afim de explorá-las. Com a abolição da escravatura no final do século XIX, aumentou enormemente o número de pessoas que não possuíam terras. A distribuição de terras, e a formulação e implementação de políticas públicas de urbanização, estiveram historicamente representando os interesses das elites. Há uma endêmica e sistêmica falta de acesso à terra pela população de baixa renda no Brasil, como resultado da concentração de propriedade nas mãos de poucos, da especulação imobiliária por esse grupo privilegiado de proprietários, e da falta das necessárias reformas agrária e urbana.

Já os espaços públicos oficiais são os parques, as praças e as ruas. Os parques são grandes áreas para o lazer, que na malha urbana conformam pontos isolados e distantes entre

si e que fazem com que moradores de bairros diversos se desloquem para freqüentá-los nos finais de semana. As praças, de uso mais local, existem praticamente em todos os bairros, hoje quase sempre ilhadas pela circulação de veículos. As ruas, muito diversificadas em uma grande cidade, podem ser a própria extensão da casa, local para o lazer, o trabalho ou a domesticidade, mas também podem ser inóspitas, assépticas, apenas uma seqüência interminável de muros ou muralhas. Porém, estes espaços públicos (parques, praças e ruas) constituintes de um desenho urbano não abarcam a complexidade de usos que se instalam não oficialmente em uma cidade.

Assim, um espaço se faz público também por práticas informais, pela ocupação forçada, pela necessidade ou pela falta, em áreas não consideradas, muitas vezes, como espaços com fins públicos. Áreas residuais, por toda a cidade, são ocupadas e usadas das mais variadas maneiras, sejam estas ocupações legais ou ilegais. Esses espaços residuais surgem como sobra da implantação de uma infraestrutura, sendo áreas utilizáveis embaixo de viadutos e passarelas, em margens de estradas, em beiras de canalizações, sob redes de alta tensão, em morros, ou podem ser frestas urbanas - pequenos nichos entre edificações ou sob elas, trechos de muros - ou ainda em alguns equipamentos urbanos - postes, bancos, árvores - podem ser acoplados novos elementos de uso público. Nestes espaços instalam-se usos diversos como habitação, inserção de tendas e puxados com uso comercial, plantação de hortas ou jardins ornamentais, campos de futebol, muros com pinturas e publicidades, ponto de venda de serviços, constituindo espontaneamente um tipo de espacialidade para morar e trabalhar.

Portanto, mais do que entender as instâncias pública e privada em campos estanques, penso na mobilidade que há entre ambos. Muitos dos espaços de uso público oficial não nos permitem um uso cotidiano, uma expansão da democracia e uma autonomia para escolher o que fazer no local. Portanto, essa mobilidade se dá pelo modo como as pessoas usam, pelo tipo de espaço, pela capacidade de permanência, pelo burlar de certas determinações legais.

Ao pensar no campo da arte, desde meados do século XX, grupos de artistas atuaram na interface entre espaço público e privado, repensando essas territorialidades tanto urbana quanto dos grandes espaços abertos naturais. (Situacionistas, Fluxus, Land Art, TAZ, paisagistas contemporâneos). Os Situacionistas caminhavam pela cidade e construíam mapas psicogeográficos, a partir de certos procedimentos preestabelecidos e das percepções sensoriais dos espaços. O grupo Fluxus exploravam as ruas, as esquinas, para suas apresentações e eventos, e os landartistas tanto manipulavam a paisagem materialmente, como tinham um envolvimento físico com a natureza, ou uma investigação do meio ambiente como ecossistema e realidade político-social.

Retorno à imagem da mesa na calçada, onde o grupo de pessoas almoçavam. Esse simples ato de ocupação doméstica de um espaço por nomeação público, parece um sonho. Outros atos vinculados ao comer seriam bonitos, como uma toalha sobre trechos gramados de rótulas de circulação para fazer um *pic nic*, ou redes amarradas em árvores nas calçadas para o descanso após o almoço. É no chão de calçadas que trabalhadores da construção civil comem de suas marmitas e descansam ao meio dia. É um modo de ocupação espontâneo, onde eles procuram a sombra de uma árvore e um piso plano para deitar. O necessário para um efêmero descanso. São diversos os atos de ocupação espontâneos em uma cidade, todos buscam e reinventam espaços para diversas atividades cotidianas. A cidade não é completa, e, por bem, encontramos lacunas onde inventar.

A essa imagem, outras vêm se somando, como os banquetes festivos nos filmes de Fellini.⁸⁰ Em “Roma de Fellini” extensas mesas colocadas nas ruas são ocupadas por grupos de pessoas que comem, conversam alto, escutam música. Um ambiente alegre e festivo, enquanto motos ruidosas passam ao lado. Não há separação entre certas funções específicas de público e privado – como a rua separada da calçada ou atividades distintas de dentro e fora. Também certos elementos urbanos, que em diversas situações teriam um distanciamento do público, são inseridos no contexto cotidiano, como os monumentos históricos circundados por mesas. Diversos usos do espaço se sobrepõem, sem setorizações. São ocupações inventivas. Mesas podem estender-se pelas áreas abertas e vazias, atravessando diante de monumentos, saindo de dentro de restaurantes e invadindo ruas.

No casamento em “Amarcord”, que ocorre ao ar livre, todos cantam e festejam. A disposição da mesa em forma de U, gera uma espécie de anfiteatro onde cenas acontecem em seu centro. No entorno da mesa apenas areia, e cobrindo-a um pergolado de palha ou bambu para proteger da luz do sol, através do qual passa uma luz suave. Com esses poucos elementos constrói-se um espaço. Um lugar para se viver a festividade. Não há nenhuma alegria duvidosa e falsa, e sim constituinte e intrínseca às pessoas.

Um outro momento de comer, no mesmo filme, acontece em uma antiga casa com paredes brancas e de pedra, com altos vãos. O que seria aparentemente frio, torna-se profundamente aconchegante e acalentador, ao se ver a banheira de água quente com seus vapores, e a sopa quente tomada sob as cobertas brancas. Os seios são o alimento que aquece.

⁸⁰ *8 e ½* - 1963; *Roma de Fellini* - 1972; *Amarcord* - 1974; *E la Nave va* - 1983; *A voz da Lua* - 1990. Federico Fellini nasceu em 20 de janeiro de 1920 em Rimini, Itália, e morreu em 1993.

Grandes peitos sonhados e dentro dos quais vários rostos se afundam. Nádegas retorcem-se quentes e macias. Um universo branco, leitoso e quente.

Também o vão do túmulo no cemitério, em “A voz da Lua” torna-se um lugar de habitar e de comer. A conversa com os mortos é alegre, enquanto toma-se a sopa. Esse é o mundo de Fellini, alegrias que se derramam nos espaços e nas pessoas. Comer é um modo de estar vivo.

*A gastronomia é o domínio reservado a Eros ali onde triunfam quase exclusivamente as fúrias mortais de Tanatos. Impulso de vida, criativa e criadora, constituinte e regeneradora, a força vital é a audácia cristalizada pelo conjunto dos ardores que, em nós, resistem à morte. Comer é instalar-se no próprio centro do processo formador, gerador e conservador de si próprio. De certo modo, é assistir à preparação de auroras quando se anunciam crepúsculos.*⁸¹

Em outro almoço familiar em “Amarcord”, agora uma mesa nos fundos de uma casa de fazenda, pode-se escutar grilos sob uma luz pálida que entorpece os sentidos. Não fosse pelos gritos do Tio, aquela tarde seria apenas para o descanso e o ócio. Porém, sobre um dos últimos galhos no topo da árvore, a árvore da vida, o louco grita durante toda a tarde: “*Voglio una donna!*”.

Momentos de encontro sobre a relva, com corpos brancos e nus - uma temática pastoril e mitológica. Comidas e corpos. Diálogos sobre o amor e o desejo.⁸² O ato de comer, quando muito, vem relacionado ao encontro, à conversa, ao erotismo, a Baco, à fartura ou excesso.

Soma-se a isso aquilo que é banal, pois comer é um ato do cotidiano, que se dá dentro das casas, dos restaurantes, nas varandas, nos espaços domésticos configurados para tal. Retirá-lo do seu interior doméstico e levá-lo para espaços da cidade, tornamos o ato de comer um ato de encontro em outra esfera. Para esse encontro, pergunto-me se realmente é necessário construir espaços públicos destinados para tal.

É possível inventar os espaços. Podem ser um acontecimento e ser espaços efêmeros, no qual pessoas se relacionam e constroem temporariamente um lugar do prazer, usando

⁸¹ ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 167-168.

⁸² Ver *Bacanal*, de Ticiano, pintado por volta de 1518 ; *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Édouard Manet, pintado entre 1862 e 63.

daquilo que o local oferece como características físicas e ambientais (sombra, perfumes, vistas, relevos, vegetações, sonoridades, luminosidade, movimento de pessoas ou não, e outros). Faz-se uma nova configuração momentânea através do arranjo espacial, de usos e de relações pessoais gerados.

Banquetes

Assim, realizo almoços por diversos lugares da cidade e pergunto-me onde serão, quais serão as comidas, quem serão os convidados, qual o tamanho da mesa, quem vai cozinhar, quais os cheiros e cores, quais serão as bebidas, e os pratos e talheres, os copos e taças, as cadeiras, a toalha de mesa, a posição da mesa, a cor do céu, da água, os sons, a música, os olhares, os risos, os desejos, as falas, as escritas, as imagens?

Em um primeiro banquete, o que comer? Galinhas mortas. Não são frangos cor de rosa congelados e embalados, comprados no supermercado e distanciados de sua origem animal. São galinhas com penas brancas, que têm cheiro e cacarejam. Vivem amontoadas dentro de uma gaiola, com feno, ao lado de bacias de sangue. A dona do estabelecimento pega uma das galinhas e a enfia de cabeça para baixo dentro de um cone e, rapidamente, com uma faca, corta-lhe o pescoço. Escorre o sangue sobre a bacia branca.

Finda o sangue e as pernas cessam de tremer freneticamente e o pescoço mole despenca de dentro do funil. Ela puxa para fora a galinha, afunda-a em um balde com água quente que faz amolecerem as penas molhadas. Para a máquina giratória a seguir, o motor barulhento faz a retirada das penas. A galinha morta voa sem penas, as pernas dançam, as asas rodopiam. Para a limpeza final, a pia com água, onde lava o corpo nu, agora liso e rosa. Cortes da carne e dos ossos. Pedacos jogados no canto da pia. Cabeça, pés, peito, pele, coxas, miúdos. Pedacos gordos, ossudos, com pele, sem pele, rosa, liso e brilhante. Agora é frango - transformou-se em carne a ser comida.

Os doze frangos são cozidos em seu sangue – o molho pardo. Para esse banquete o cozido é derramado, quando pronto, em extensos tabuleiros fundos. São cheiros, e fervilham. Quem as come, o faz pelo olfato, como animais selvagens.

O antigo regime culinário estava inteiramente voltado para a exaltação dos perfumes e do olfato. Os pratos da Idade Média agradavam às narinas por aromas, vapores carregados de cheiros pesados em que se reconheciam as especiarias, os

condimentos, o açúcar. Os ácidos misturados esmagavam o gosto, mas liberavam os fortes eflúvios que seduziam. Por então a cozinha era inteiramente uma questão de nariz, de olfato. (...) As apresentações não eram um problema, nem a forma: empilhavam carnes e peixes num mesmo monte. Tudo exaltava os perfumes, agradava ao nariz, mas ignorava os olhos. ⁸³

A extensa mesa é instalada em uma praça – rótula de circulação de veículos – aonde diversas pessoas vindas do entorno se aglomeram para servirem seus pratos e vasilhames. Enchem-nos, entornando, e os levam para todos os lados, atravessam ruas e morros ou param sob árvores da praça, em bancos, para ali mesmo comerem. Poucos se assentam em volta da mesa.

A ordem na montagem das comidas como algo visual surge no século XVIII na França. Do olfato passa-se para a visão. Toda a aparência da comida passa a ser importante.

Quando tomam o poder, os burgueses às vezes são capazes de revolucionar as coisas e impulsionar maneiras diferentes de ver, de pensar. (...) A história da cozinha mostra um parentesco com a da humanidade e com o processo de hominização que conduziu o homo sapiens do estágio de quadrúpede, ideal para o olfato, deplorável para a visão, à bipedia, que ao mesmo tempo permitiu a libertação dos membros superiores, o desenvolvimento do encéfalo e, portanto, da memória, da inteligência e do sentido associado: a visão. O homem instalaria o mundo concreto à distância, não mais farejaria o real, como um animal, mas o olharia, como uma pessoa. ⁸⁴

Encantar os olhos. A primeira revolução na cozinha foi modificar o aspecto das apresentações, a forma dos alimentos. Um outro modo de produzir o prazer através da exaltação da visão.

Em um segundo banquete construímos uma paisagem açucarada sobre a mesa, inteiramente tomada por montanhas de algodão doce coloridos e lagos vermelhos de maçãs do amor caramelizadas. Mesa colocada fortuitamente durante um casamento, do lado de fora da igreja, e que aguarda a saída dos noivos e dos convidados.

⁸³ ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.133-134.

⁸⁴ ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.133-134.

Ocorrem as declarações de amor. A maçã vermelha, e mais vermelha pelo melado doce, escorre com o calor. À sua volta nuvens de açúcar coloridas. Algodão doce para o amor, conclamado no casamento: “Declaro-me fiel a ti para toda a eternidade.” Os abismos não me devorarão, o cinza das manhãs não me paralisarão. Os passos iguais, sem ruído, o capacete sobre a cabeça que comanda os nervos e os sentidos, farão ver o amarelo entre as folhas e sentir o odor da grama cortada. O vermelho derramará dentro das cozinhas, com vozes saindo das paredes. Nada matará a eternidade. Nada. Sobreviveremos à ausência do porão inundado, à ausência do grande vestiário azulejado repleto de luz e enevado. Arrastaremos deliciosamente nossos corpos pelo piso de madeira, parando às vezes atrás de um armário, onde estarão coladas plantas e musgos. Seremos momentaneamente um deles. Seremos esquecidos.

Ao encontrarmos uma piscina, entraremos juntos, com os sapos, e afundaremos com pedras amarradas aos pés. Podemos respirar, não tema. A água entrará dentro de nossos corpos, e ficaremos água, por dentro e por fora. Morreremos assim. Não! Viveremos assim. Sem ouvir os passos surdos na calçada, nem ver a luz fria sem sombras das três horas da tarde. Estaremos no azul, quase verde, quase lama. Nossos corpos balançam delicadamente como algas. Os azulejos. Pedras no fundo da piscina, azulejos azuis. Maças do amor vermelhas por entre os azulejos azuis. Comeremos todos os dias, amor eterno, no azul verde lama.

Os convidados do casamento, senhoras idosas, jovens senhores, jovens adultos, todos comem algodões coloridos e suas línguas ganham a cor da anilina. Outros mordem desajeitadamente as maçãs. Ocorre a volta *“a um terno recanto perdido, universo: amorável.”*

85

O terceiro banquete é pastoril. Paisagem verde amarela, luz quente. À beira de uma lagoa verde, casais conversam deitados sobre toalhas rendadas, as mulheres nuas, os homens vestidos. As camisas são amarelas cor de gema. As peles brancas e macias. Sobre a mesa branca, sete metros de bacias de alfaces. Sobre o carvão o porco no espeto gira continuamente, para manter-se quente. Já está assado e dourado. O porco também já fora branco.

Dentro da padaria branca, enevoadas de farinha, o porco fora temperado com uma pasta verde. Padarias são brancas de farinhas, onde se assam pães, e não animais. Mas ali, ao

⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pg. 82.

contrário, assam-se porcos. Por entre os pães, porcos pendurados, limpíssimos, sem vestígio de sangue ou vida, ficam enfileirados em ganchos. Mais ou menos uns cem, diariamente. Os ganchos correm e cada porco é retirado, postado sobre a bancada de mármore e, aberto no peito com as patas escancaradas, é derramada por dentro a calda verde. Lambuzado e transferido para tabuleiros. Um padeiro prepara a massa de pão. Quando são abertos os fornos, porcos e pães entram juntos, chamuscando odores uns nos outros, penetrando no calor ofuscante e vermelho. Horas quentes de cozimento lento. De dentro para fora.

À beira da lagoa as mulheres são brancas e macias, e são assadas no carvão. Antes abriram suas coxas e passaram pasta verde. Os espetos giram sobre o carvão e suas peles vão dourando lentamente. Estão tenras. Assim, são postas deitadas sobre as toalhas rendadas e os homens de blusas amarelas lambem suas cascas crocantes. São lentamente comidas com as mãos, por entre as milhares de folhas de alface. Os homens comem incessantemente, a água da lagoa está verde, uma camada grossa verde. Eles permanecem deitados, misturados às alfaces e aos corpos dourados desfiados, e comem e rolam sobre tudo. Cansam-se. Escutam música de Bach, saída de buracos na terra, conectados à água da lagoa por dentro da terra. Lentamente vão sendo levados pela música através dos buracos, para dentro da lagoa. Submergem na água gelatinosa, mas não percebem.

Dias quentes e iluminados são motivo para passeios e *pic nics* levados na mala vermelha. Os pratos amarelos, os talheres de cabo vermelho, os copos vermelhos e as vasilhas com tampas onde são guardadas as comidas, vão todos afivelados dentro da mala. O preparo do lombo ou do frango assado, das batatas, das verduras e tomates lavados, e dos sanduíches de presunto e queijo no pão de fôrma branco enrolados no pano de prato úmido para mantê-los frescos, ocupa a noite anterior.

No topo do morro a igreja barroca do século XVII, recortada e isolada do restante da cidade, triunfa na paisagem. No gramado que se estende diante da igreja a mãe abre a mala, e sobre a grama estende a toalha e o *pic nic*. Observo, ou melhor, contemplo a cidade logo abaixo. Também estamos recortados. Todos os sons, luzes e movimentos são insuportáveis. Cada objeto possui uma forma, uma única forma, o prato é prato, o copo é copo, a batata é a batata. A cidade não se mexe, nem nós.

A pacata cidade sobrevive à sua própria monotonia. Suaves ladeiras, ruas corretas, casas com paredes contínuas, janelas ritmadas, cores pardas, barrados cinzas, platibandas escalonadas, calçadas impecavelmente lisas e limpas, configuram as linhas que levam a um ponto de fuga. Perfeições. Linhas sem perturbações. Lucidez. Sobreviveremos à luz pálida das

três horas da tarde em um dia nebuloso? Para tal, poderemos enganar a monotonia fazendo uma atividade que nos tome o tempo, e o preencha, talvez eternamente: recolher 92 objetos que representem o universo, e guardá-los em 92 malas⁸⁶, para levar de volta para casa. Noventa e duas coisas para nos distrair:

1. Chuva, 2. Canibais representados em mapas antigos das Américas, 3. Repolhos roxos, 4. Os talheres de prata, 5. As porcelanas inglesas, 6. O macarrão azul, 7. As flores de pano, 8. A escavadeira, 9. O esgoto, 10. As músicas para Fellini, 11. Os filmes de Greenaway, 12. Dois bebês, 13. Os guardanapos de tecido bordados com as iniciais, 14. A luz das três horas da tarde, 15. O champagne, 16. Os buracos da rua, 17. Copos com líquidos coloridos, 18. Alfaces, 19. Bailarinos, 20. A vitrola, 21. As camisas amarelas, 22. As partituras, 23. Os desenhos de mesas, 24. As maçãs vermelhas, 25. Nuvens, 26. Os banheiros alagados, 27. Os doces de nozes, 30. Bidês, 31. Desenhos em perspectiva, 32. As cortinas amarelas, 33. Os armários, 34. O giz para desenho, 35. As mensagens de amor, 36. As fotografias da infância, 37. As pedras da calçada, 38. Os vestidos de casamento, 39. Os bolos de laranja, 40. As bacias d'água, 41. Rios marrons, 42. Florestas tropicais, 43. O mar em garrafas transparentes, 44. As casas com jardim, 45. Margaridas, 46. As estátuas de desconhecidos nas praças, 47. Os chafarizes com fontes luminosas, 48. A relva, 49. As pequenas ilhas, 50. Os caminhos de terra, 51. As ruínas circulares, 52. Girafas, 53. Os picolés de água, 54. Os objetos vermelhos de um café em Buenos Aires, 55. Tapetes persas, 56. Creme de leite, 57. Jambos, 58. Uma mesquita com pátio de mármore, 59. As varandas de piso fresco, 60. Cozinhas de mosteiros, 61. Laranjeiras, 62. O piano, 63. Neblinas, 64. Terra rosa, 65. Pinturas de lagoas, 66. Patinhos, 67. Gravuras de paisagens, 68. Fotos de avós na Villa d'Este, 69. Projetos de casas, 70. Um navio para subir rios, 71. Caixas de música com bailarinas, 72. As palavras escritas em paredes, 73. Pedras pesadas, 74. Areia do sertão, 75. Marzipan, 76. A umidade dos pântanos, 77. O som de pássaros e grilos, 78. A vista para as rochas no mar, 79. O mergulho na água salgada, 80. A distância entre a terra e a ilha, 81. Roscas brancas, 82. Travesseiros macios, 83. As salas de estar cercadas de vidro, 84. Charretes, 85. Árvores isoladas, 86. Monges cantando

⁸⁶ Referência ao trabalho de Peter Greenaway – *The Tulse Luper Suitcases*. CF: www.tulseupernetnetwork.com/basis.html, acessado em 20/01/2008. Visitei também a exposição com as 92 malas do filme, montada por Peter Greenaway no Sesc Paulista, São Paulo, em outubro de 2007, durante o 16º Videobrasil. “*Tulse Luper Suitcases é um trabalho multifacetado: é cinema, website, DVDs, televisão, videogames, teatro, ópera, exposição, sessões de VJ e muita leitura e conversa*”, segundo Peter Greenaway, em entrevista concedida à Carlos Adriano. Ver em: Catálogo / 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC – Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007. Os objetos apresentados por mim nessa citação são outros, distintos daqueles usados por Greenaway.

mantras, 87. Fábricas abandonadas, 88. Coisas molhadas, 89. Licores, 90. Os bolos de chocolate feitos por filhos e mães, 91. Toalhas de mãos, 92. Água fresca com laranjas.

Escolho os números 17. Copos com líquidos coloridos e 32. As cortinas amarelas para retornar aos banquetes.

No quarto banquete, licores de diversas cores – azuis, verdes, amarelos e vermelhos – são misturados com ervas, águas borbulhantes, vapores. No meio da rua, onde toca uma música negra, o estrangeiro, o deus de cabelos de ouro que coloca as óperas de Caruso em sua entrada pela selva, é reverenciado pelos canibais que o tocam como a um sopro sagrado.⁸⁷ Toques sem carne. Suas oferendas são brancas, espumantes, sacolejadas. Os olhos azuis e a pele com manchas revelam estórias da aristocracia que empilhava carnes sobre bandejas sem a sofisticação da separação das formas, das categorias, das cores. Hoje por ele já adquirida, a sofisticação o leva a produzir líquidos coloridos, portadores da embriaguez.

*Pois a embriaguez é mágica e leva a lugares que esclarecem, iluminam e informam sobre o funcionamento da razão, sobre seus limites. Não quero fazer o elogio das bebedeiras que fazem do ébrio um vassalo, um pedaço de carne embebido em álcool. (...) O estado que elogio é a embriaguez que supõe o espírito perturbado pelos vapores do álcool e não abatido por doses excessivas. (...) Noé é testemunha: a ebriedade me serve porque exhibe uma experimentação, um exercício metafísico e uma prática dionisiaca reatualizada.*⁸⁸

Ao rosa associa-se a cor da pele dos leitões, que são criados limpos, engordados, lavados, e mortos ao lado no frigorífico gelado. Ao azul o anil, o anis, refrescante e nauseante. Viscoso e transparente. Ao amarelo, cor única, não autoriza outras aproximações, densidade fosca e soberana dos pequis. Vermelho transparente, como doces de groselha e vermelho fosco, temperado com pimentas e aipo. Cores bebíveis, líquidos que entram no sistema digestivo, percorrem esôfagos, estômagos, fígados, bexigas, uretras. Escorrem líquidos que mancham as ruas de odores escaldantes.

O quinto banquete leva-nos à calçada novamente. Uma grande mesa diante do edifício onde moro. Passantes, visitantes, moradores, amigos. As imagens descritas das arquiteturas

⁸⁷ Referência ao filme *Fitzcaraldo*, de Werner Herzog, 1982.

⁸⁸ ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.65-66.

alimentares de Carême ⁸⁹ nos inspira a cozinhar. Esculturas, citações de obras, invenções? O roxo do repolho preenche baixelas de prata, cobertos por macarrão azul anil. Nesse instante as músicas para Fellini voltam a tocar. As lembranças da alegria constituinte dos banquetes em seus filmes invade a rua. Um domingo em que escavadeiras e operários concertam esgotos nesse quarteirão, a poucos metros da mesa. Os sons das máquinas e de Fellini se misturam. A mesa ocupa a calçada, com o luxo dos talheres de prata, a porcelana inglesa, as taças, os guardanapos de tecido com as iniciais bordadas, as flores de pano, a luz das três horas da tarde, o champagne, os quadrados de pão de forma ora laranjas, ora brancos, comida de Carl Andre, o frango assado da padaria *ready made* de Duchamp.

⁸⁹ Carême, cozinheiro e amante da arquitetura, nasceu em 1783. Inaugurou o que seria uma prática emblemática do seu século. Encontramos em suas propostas de arquiteturas alimentares e confeitarias, fontes, pavilhões turcos, ermidas holandesas, moinhos chineses, ruínas gregas, um mapa-mundi egípcio ou uma gôdola veneziana. (em: ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*, p.129). “Carême queria conchamar os sentidos de outra maneira: aliviar o olfato, simplificar o gosto e encantar os olhos”

paisagem pessoal 12

deambulações urbanas – a vida nas calçadas

*A força da estrada no campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. (...) Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila.*⁹⁰

Vou à Shangai, na China, à Coronel Fabriciano, no estado de Minas Gerais, à Tóquio, à Belo Horizonte e à São Paulo.⁹¹

A calçada-casa

Ao amanhecer, naquela rua onde todas as casas têm portas e janelas que se abrem diretamente para fora, sem nenhum recuo, muro ou jardim de passagem, um casal agachado no chão, diante da porta, limpa as folhas do agrião sobre uma bacia. Logo adiante um homem com pijama descansa em uma cadeira espreguiçadeira, como se levasse a cama para a rua para terminar de acordar sob os primeiros raios de sol. Em pé em uma pequena ponte sobre um canal, um velho senhor faz exercícios de respiração. Mais a frente, uma mulher come um pote com sopa recostada à parede. Moças com uniformes brancos e azuis de ginástica fazem malabarismos ao som de uma música vinda de dentro de um restaurante aberto para o café da manhã. Uma espécie de publicidade efêmera e vespertina.

O cheiro denso e quente de esgoto está presente. Os diversos canais estreitos nos fundos das casas, locais onde o adensamento se dilui e a atmosfera remete a um momento quase bucólico do encontro entre natureza e cidade, são esgotos a céu aberto. Nos exercícios

⁹⁰ *Porcelanas da China*, em: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II, Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p.16.

⁹¹ Locais para onde viajei e sobre os quais faço as descrições que se seguem.

de respiração matinal sobre pontes são inspirados tais odores. No caminhar pelas ruas, após uma chuva, poças misturam águas limpas e sujas.

O céu está amarelo e ao aproximar-se o meio-dia, a cidade continua tomada por uma névoa. Com o passar do dia outras atividades vão surgindo em outras ruas mais largas, adensadas e agitadas: um homem e uma criança jogam tênis na calçada, homens e mulheres fazem ginástica em estreitos parques de esquina, senhores idosos, agachados diante de suas casas, lavam roupas em bacias, outros cozinham em pequenos fogões ou braseiros instalados dentro de buracos nos muros, grupos de homens assentados em tamboretos baixos jogam dominó envolta do tabuleiro, diversos adultos, homens e mulheres, caminham de pijama e chinelos pelas ruas. De um lado as chapas aquecidas soltando fumaça dos legumes e carnes, do outro lado mesas e cadeiras, pessoas atravessando com bandejas e pratos, garrafas de cerveja, bicicletas cruzando. Espaços todos preenchidos. Quarenta bacias brancas de plástico quadradas cheias d'água, com peixes, moluscos, esponjas e seres estranhos do mar, deitadas sobre a rua, aguardam a escolha do freguês para serem levados para as chapas e fogões.

Acompanho na televisão as novelas e os canais especializados apenas em propaganda imobiliária. Novos condomínios, edifícios brilhantes e altos, seqüência de apartamentos distanciados das ruas, pequenas varandas, cozinhas planejadas, banheiros brancos e reluzentes, mobílias modernas, limpas, tubulares. Tudo já vem decorado, pronto para morar, e assim começar um novo estilo de vida.

As antigas habitações são todas iguais, dez quartos habitados por dez famílias distintas, abertos para um pátio interno. Nesse pátio se adensam tanques, fogões, hortas, objetos diversos, ferramentas, caixas, varais, latas, torneiras e o céu. O banheiro está na rua, do lado externo à habitação, uma seqüência de seis privadas enterradas, sem divisões entre si. Espaço coletivo e público.

Quando não há pátios internos, as portas se abrem diretamente para as ruas, e parte das atividades acontecem do lado de fora da habitação. Muitas dessas são já um misto de negócio e moradia, são vitrines durante o dia para os salões de cabeleireiro, lanchonetes, alfaiatarias, lavanderias, mecânicas de bicicleta, lojas de pincéis ou de tecidos. À noite, dentro das vitrines ficam moças assentadas em cadeiras, sob uma luz rosa, olhando desoladamente para fora, aguardando um freguês que a leve a fechar as cortinas. A vida é assim, coletiva e expandida para fora, pouco fechada em privacidades como nos condomínios em construção.

A família da novela vive o conflito entre permanecer no *hutong*⁹² ou habitar um novo apartamento com varanda. Visitam o apartamento mobiliado e se encantam; tudo é tão desconhecido como modo de viver, mas ao mesmo tempo tudo é reconhecível através das novelas e revistas. As propagandas mostram famílias sorridentes, com cachorros, dois filhos, abraçados no sofá, macio e limpo, ou correndo pelos jardins. Aqueles objetos antigos, ou velhos, que hoje são vendidos em uma tenda colocada diretamente diante de suas casas e que, junto com os vizinhos que vivem da mesma atividade, ocupam toda a extensão da rua, deverão desaparecer. Modos de vida baseados na proximidade e na convivência. À noite, sair do quarto de pijama, e ir ao banheiro coletivo e encontrar um estrangeiro desconhecido ou um vizinho faz parte do cotidiano. Mas na novela todos terão seus banheiros privados nos novos apartamentos. Acordar à noite de pijama, ascender a luz e deslocar-se até a porta anexa, sem ninguém para encontrar e sem o risco de tomar chuva. O que se ganha, o que se perde?

⁹² Tradicional conformação urbana composta por habitações iguais, fechadas para a estreita rua e abertas para um pátio interno. Dez quartos habitados por dez famílias distintas, abertos para esse pátio interno de serviços domésticos comum a todos.

A calçada-publicidade

Todos os dias, às 8:30 da manhã, ele lava a calçada, e prepara a banca de legumes do lado de fora do comércio. Do outro lado da rua, diante de um mini-mercado, duas moças também lavam a calçada.

Entre 8:30 e 9:30, todas são lavadas, sempre diante de um negócio. Os pisos são de cerâmica, com aparência de recém instalados, e são os mesmos usados nas cozinhas e copas. Quase sempre muito claros, apresentam já algumas manchas ou buracos, devido ao intenso uso. Pisos lavados são a propaganda do negócio, pois dão a impressão de cuidado e limpeza. Conseqüentemente o mesmo deve-se pensar sobre as frutas e legumes, os salgadinhos e doces, o sorvete caseiro ali vendidos. E transmitir a confiança a ser depositada no relojoeiro e na professora particular. Dissemina-se uma cultura da igualdade de comportamento e de aparência - as calçadas e os hábitos sobre elas.

Após a lavação a calçada é preenchida por uma seqüência de placas de papelão ou quadros de madeira apoiados em tripés ou recostados nas fachadas. Ali estão escritos com giz ou cores fortes os preços das promoções e/ou serviços do dia. As bicicletas atravessam a extensão da rua, alguns param para conversar, tomar chá ou café em pé. Pessoas se cumprimentam e atravessam a rua em qualquer ponto, como bolas em um jogo de bilhar.

A calçada-varanda

A cada 100 metros há uma máquina de refrigerante incrustada na fachada de uma casa. Todas as casas são uma ao lado da outra, e as portas abrem-se diretamente sobre o asfalto. Para criar a passagem entre o dentro e o fora, diversos vasos de plantas são aglomerados nas laterais da porta e um tapete diante da entrada. Chinelos e sapatos ficam sobre o tapete. É no tapete que se realiza a troca: a retirada dos sapatos que vieram da rua para os chinelos que entrarão em casa. Uma passagem muito bem marcada no próprio corpo, abaixar-se para retirar os sapatos e colocar os chinelos ou vice versa. Nunca se atravessa a porta sem esse tempo de parada. Mesmo que diversas partes da casa estejam do lado de fora, como geladeiras, máquinas de lavar roupa, varais e os vasos de planta cuidados pelo amanhecer, há uma clara distinção ritualizada na passagem.

As cortinas são penduradas do lado externo das portas. Cortinas vedam o olhar quando portas e janelas estão abertas. Habitualmente, no mundo ocidental, acostumamo-nos com as cortinas do lado de dentro, quando nossas próprias mãos decidem quando abri-las ou fechá-las, mantendo distância do acesso público. A cortina externa inverte o sentido, parecendo ser a rua um pedaço da casa, aportando uma impressão de intimidade no espaço da rua. Desse mesmo modo torna-se comum vermos garçons atravessando ruas com bandejas, trazendo pratos servidos, copos e talheres, como se atravessassem um corredor entre a cozinha e a copa. A cozinha é um pequeno cubículo aberto para a rua, e a sala de comer é algum destino próximo.

A calçada-jardim

No muro há uma abertura, de onde se projeta para fora um balcão. Não há calçada, e sim o asfalto, em uma espécie de passagem improvisada para carros. Pessoas ficam em pé diante do balcão, bebendo e comendo. Do outro lado da “rua” um canteiro gramado, construído para delimitar as margens da rodovia. Porém, nesse estreito gramado está hoje uma mesa de concreto e bancos fixos, cercados circulares de tela envolvendo precárias plantas ornamentais. Revelam o interesse de alguém e um certo cuidado para transformar aquele local em lugar de estar. Dos galhos das plantas saem amarrados barbantes que servem como varais. Roupas estendidas atravessam a rua, passam pela fachada do muro e sobem para a laje. Sobre essa última estão diversas latas de hortaliças: couve, cebolinha, salsinha, boldo, carqueja, hortelã pimenta, capim cidreira, mamoeiro, roseiras, caninha de macaco.

A calçada-trabalho

Sob um viaduto faixas de carpetes em diversas cores e formatos cobrem todo o piso, acompanhando suas ondulações e rebaixos conformando uma topografia retalhada. A área está toda cercada com tela e vasos de plantas. Sobre os tapetes estão aparelhos de academia de ginástica para musculação, levantamento de peso, bicicletas e esteiras. Quase todos remendados e consertados. Uma geladeira pendurada com um cabo de aço sob o concreto do viaduto é usada para os atletas darem socos, e pneus de caminhão velhos sobre o chão são usados para pancadas com canos de ferro pesados. Pesos de diversos tamanhos estão rigorosamente colocados no piso, um ao lado do outro. São feitos com pedaços de pedras, com cimento em garrafas *pet* e pedaços de canos de ferros. Um ringue para a luta de boxe, sobre o qual pode-se observar holofotes presos nas ferragens aparentes do concreto do viaduto.

A qualquer horário homens fazem exercícios e da rua podemos observar tudo. A iluminação durante o dia é natural, a ventilação é constante, as áreas cobertas e de sombra extensas. Pode-se observar o movimento dos carros, dos passantes e dos cachorros vira-latas. Os que passam nas ruas estão quase inteiramente dentro da academia. Trata-se de uma academia de boxe construída por um morador de rua, e coordenada por um grupo de pessoas da rua.

Atrás do pilar ficam extensas prateleiras com livros e bonecos, conformando sala de biblioteca e de brinquedos. No carpete há um círculo molhado em função de uma goteira. O espaço se ajusta em volta do círculo, numa inteligência espacial de adaptação.

A Rua

Estar na rua é parte da vida urbana desde a formação das primeiras cidades, tenham sido elas planejadas ou não. A rua é uma via pública para circulação, espaço ladeado por casas, edifícios, muros, áreas vazias. São raras as conformações de espaços urbanos que não contenham uma rua, ou espaços para uma circulação pública das pessoas, caso contrário seria um aglomerado de construções com áreas abertas entre elas, aleatoriamente servindo como passagem. A descrição de Euclides da Cunha sobre a formação inicial de Canudos, que pretendia ser uma cidade, faz crer que a rua não existia como estrutura linear, mas como aberturas, espaços, resíduos entre as casas caoticamente instaladas.

O arraial crescia vertiginosamente, coalhando as colinas.

A edificação rudimentar permitia à multidão sem lares fazer até doze casas por dia; - e, à medida que se formava, a tapera colossal parecia estereografar a feição moral da sociedade ali acoutada. Era a objetivação daquela insânia imensa. Documento iniludível permitindo o corpo de delito direto sobre os desmandos de um povo.

Aquilo se fazia a esmo, adoudadamente.(...)

*A urbs monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho.*⁹³

Portanto, a existência de espaços abertos para os quais se abrem os edifícios é uma premissa nas cidades. Distintamente da descrição de Canudos, as cidades contemporâneas organizam-se basicamente em ruas, praças, parques, edifícios e condomínios. Para os espaços da rua, em diversas culturas, seja no Japão, na China, no Brasil ou no Egito, expandem-se os interiores de casas e comércios. Aquilo que é do mundo privado desdobra-se para fora pelo uso. Ruas inteiras são espaços de vida contínua, de ofícios, de circulação e de moradia. Isso não ocorre apenas em áreas construídas informalmente, como aglomerados ou favelas, onde a

⁹³ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*, p. 186-187

Euclides da Cunha (1866 – 1909) foi escritor, sociólogo, repórter jornalístico, viajante e engenheiro brasileiro. *Os Sertões* foi publicado em 1902. Euclides havia sido enviado em setembro de 1897 para cobrir pelo jornal "O Estado de São Paulo" os acontecimentos de Canudos. Lá chegando resolveu torná-lo tema de um livro. Sua idéia era inserir aquele conflito nos fins de mundo do Brasil no cenário dos grandes enfrentamentos históricos. Numa luta titânica de raças, num combate entre o progresso e o atraso. Viu a oportunidade de estudar e conhecer o Brasil. Concentrou sua atenção em revelar o conflito entre o litoral brasileiro, urbano, pré-industrial, semi-capitalista, europeizado, predominantemente branco e racionalista, contra o sertão mestiço, povoado por uma sub-raça miserável e sujeita - devido as inclemências do clima - às influências do fanatismo religioso, vivendo num universo místico e enfeitado por superstições atávicas, crentes em milagres e em espantosos taumaturgos, Euclides achava que a campanha contra Canudos simbolizava de certa forma a tentativa de civilizar o sertão ainda que fosse "a pranchaços".

porosidade dos espaços é muito maior, mas também em bairros planejados. Alguns países possuem leis rigorosas que visam ordenar esses espaços, a fim de mantê-los limpos, acéticos, legíveis e controlados; outros países já não conseguem dominar as inúmeras ocupações e invasões, ou não possuem leis rigorosas. Mesmo países como o Japão preservam a ocupação de certas ruas pelo universo privado.

Desde o século XIX, com o projeto de limpeza urbana de Haussmann para Paris, que a tendência à *tabula rasa* ocupa o imaginário de arquitetos e urbanistas. No início do século XX, os projetos modernistas de urbanização contavam com o arrasamento, sem deixar vestígios do que havia no local anteriormente, em prol das cidades jardins, compostas basicamente por extensas áreas verdes, unidades habitacionais (arranha-céus) isoladas e intensas vias para circulação de veículos. Para viver nesses espaços contava-se com um modelo de homem, idealizado e platônico, cujo tempo seria dedicado às reflexões, à contemplação e ao bem estar elegante.⁹⁴

Quase um século depois, na China atual, Shangai⁹⁵ está sendo reconstruída a partir desses conceitos modernistas de *tabula rasa* e cidade jardim. Os chineses esqueceram-se apenas de que não poderão contar com esse modelo de homem ocidental, pois não são culturalmente assim. Abre-se uma lacuna, um abismo entre aquilo que forma sua cidade tradicional que mescla espaços públicos e privados pelos modos de usar, gerando extensos campos expandidos domésticos, e aquilo que se tornará a nova cidade, a do design deslocado dos modos de viver existentes até então.

Já desde os anos 50 do século XX, os Situacionistas Guy Débord, Constant e Vaneigen⁹⁶ colocam em questão essas cidades arrasadas:

Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em auto-estradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social torna-se

⁹⁴ Refiro-me à cultura ocidental modernista, principalmente às propostas urbanísticas e do Modulor de Le Corbusier.

⁹⁵ Refiro-me a Shangai por ser essa cidade hoje o centro econômico e construtivo mais veloz do mundo, onde diversos projetos de reconstrução são feitos por arquitetos, sobretudo europeus e norte americanos. A cidade está sendo destruída e reconstruída nos moldes ocidentais. Seu projeto urbanístico segue o modelo modernista de implantação: grandes torres, áreas verdes e infraestrutura de circulação, com diferenças em termos de dimensões e qualidade entre as áreas mais valorizadas e as periféricas. Estive nesta cidade em abril de 2007, para participar do congresso *Holcim Fórum for Sustainable Construction*, onde pude observar e conhecer os projetos atuais para a cidade e seus distritos.

⁹⁶ Sobre os Situacionistas consultar em: DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. SADLER, Simon. *The situationist city. E Situacionista: teoria e prática da revolução*.

*impossível. Os bairros recém construídos apresentam dois temas dominantes: o trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica.*⁹⁷

Tom profético para falar há quase cinquenta anos atrás da formação dos desejos e invenções de necessidades dos nossos modos de vida atuais. Se nas deambulações por diferentes cidades encontro espaços intensos de relacionamento e de ação comum das pessoas, paralelamente constrói-se um mundo de imagens que trazem um ideal de conforto, proteção e isolamento. Qual o interesse das forças motrizes? A especulação imobiliária? Seria possível criar outras especulações, que também pudessem render financeiramente, mas que permitissem uma proliferação das relações humanas e da vida comum?

O planeta foi invadido por uma doença mental: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto – esgoto, elevador, banheiro, máquina de lavar.

*Esse estado de fato, que nasceu de um protesto contra a miséria, ultrapassa seu objetivo primeiro – libertar o homem das preocupações materiais – para se tornar uma imagem obsessiva no imediato. Entre o amor e o triturador automático de lixo, a juventude de todos os países prefere o triturador.*⁹⁸

A invenção da História das Cidades fez-se baseada no desenho urbano e no funcionamento das mesmas. A construção de uma outra história (ou o fim desta anterior) feita a partir de dados corriqueiros do cotidiano como: atividades, ritmos, encontros, perturbações e quebras, narrativas, considerando isso como dado para pensamentos e projetos, pertence ao século XX.⁹⁹ Aquilo que é corriqueiro e comum sempre existiu, entretanto não fazia parte do campo dos conhecimentos históricos até então. Assim, para exemplificar a relação cotidiano e cidade como formadora da história, cito Georges Perec, em seu texto *L'Infra-Ordinaire*¹⁰⁰ que realizou um mapeamento de uma pequena rua de Paris onde viveu, a qual estava em processo

⁹⁷ CONSTANT. *Outra Cidade para outra Vida*, IS no. 3, dez. de 1959. Em: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.114.

⁹⁸ IVAIN, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo*. IS no.1, junho de 1958. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.69.

⁹⁹ Neste caso me refiro aos seguintes autores que trabalham a relação Cotidiano e Cidade: Michel de Certeau – *A Invenção do Cotidiano*, Georges Perec – *L'Infraordinaire e Espèces d' Espaces*, Walter Benjmin – *Infância em Berlim, Rua de Mão única, Imagem e Pensamento*. Em: *Obras Escolhidas / Rua de Mão Única*. vol 2.

¹⁰⁰ PEREC, George. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

de contínuas demolições. Seu procedimento foi de acompanhar de 1969 a 1975 as transformações, através de visitas freqüentes ao local, anotando as modificações sofridas casa por casa, construindo uma espécie de arquivo informal. Pela numeração dos edifícios registrava aqueles que estavam habitados, os que passavam a ter placas de ‘aluga-se’ ou ‘vende-se’, os que estavam abandonados, os que eram demolidos. Ano após ano a paisagem foi se modificando, até chegar à total demolição. A partir desse simples procedimento ele revela a história dos modos de viver, de ocupar o espaço, e as transformações ocorridas em ambos.

O cotidiano passou, portanto, a fazer sentido para a construção de um pensamento sobre as cidades. Deambular, ter devaneios e narrar, é um exercício humano. Porém, se os vestígios nas cidades são apagados, se essas se tornam limpas, ordenadas e iguais, diminui juntamente com isso a capacidade de gerar espanto, ou de propiciar encontros fortuitos com a poeira, o desalinho ou o capim que brota indevidamente em um buraco na calçada. Com isso, pergunto, também se esvairá a capacidade de percorrer, ocupar e transformar os espaços e narrar a vida?

Conclusão

Como foi dito inicialmente, busquei construir as paisagens pessoais a partir do exercício do olhar e de dois tipos de experiências espaciais: de percursos e deslocamentos, e de fazeres e atos de transformação. É paisagem um corpo que permanece deitado sobre o capim durante algumas horas? É paisagem os peões da construção civil descansando em redes amarradas em árvores, em uma calçada da cidade? Ou a mesa de banquete na calçada com um grupo de pessoas comendo? Pode-se considerar uma ação de andar uma paisagem, posto que enquanto se percorre, transforma-se o espaço e transforma-se a pessoa que o faz?

Ao realizar percursos de bicicleta no Pays-de-Gex, como descrito no ensaio *Devaneios de um Caminhante*, estava construindo uma paisagem, tanto pelo enquadramento, o que significa a construção de uma imagem mental, quanto pelo que os próprios lugares revelam de si. Um duplo caminho em que o local apresenta-se ao olhar, e o olhar enquadra o local, através de suas premissas. A questão que se apresenta é se as coisas existem em si, ou apenas quando olhadas por um ser. Um espaço é capaz de alojar um corpo, ou esse corpo precisa estar predisposto a um arrebatamento? Poderia responder que escrevi a partir do arrebatamento que os espaços me causaram. Portanto, falo de um lugar pessoal.

O exercício do olhar é o elo entre todas as experiências de deslocamento e transformação. Ao enquadrar faço recortes pessoais e assim construo paisagens. Ao mesmo tempo, pelo olhar são revelados elementos sutis nessa paisagem. Pode-se agir sobre a paisagem de modo a apenas fazer revelar nesta esses mesmos elementos sutis. Assim fala-se tanto do olhar que percebe como da ação do homem que leva à percepção daquilo que antes poderia ficar obscuro. Interessou-me a idéia da contemplação, que implica um olhar exercitado e ao mesmo tempo desinteressado. É preciso uma atitude de entrega ao mundo e simultaneamente estar solicitado por algo internamente.

Ao longo desses anos mantive um hábito de fazer percursos, tanto urbanos quanto em zonas abertas, numa atitude seja de contemplação ou de transformação, ou seja, agir sobre os lugares ou perceber suas mudanças ao longo do tempo. Esses percursos foram de longas distâncias como também circulares, em espaços interiores, fechados, intimistas. Todos eles me permitem traçar mapas a partir de lógicas diversas.

Ao apresentar todo o percurso de um vegetal, surge o traçado de um mapa que responde à lógica de distribuição de mercadorias, numa panorâmica globalizada. São as relações de consumo que determinam os percursos. O repolho, que é um vegetal, portanto

pertencente ao reino da natureza, é ao mesmo tempo mercadoria e objeto de consumo. Plantado na extensão de terras, produz uma paisagem momentânea, que se desfaz após um ciclo de estações. Uma paisagem para o consumo sazonal.

Outro vegetal, apresentado no ensaio Jardim Alma, Jardim Vitrine, propõe o traçado de um mapa a partir dos afetos. Ou seja, a partir do gosto, do apresso, do desejo de cuidar, que se dá na vida cotidiana. Não há uma lógica de consumo, de melhor aproveitamento, de menores percursos, de inserção de valores de mercado. O mapa pode revelar percursos de grandes distâncias, ou uma rede intensa de pequenas trocas, dadas pela proximidade de vizinhança. Percebe-se que as coisas migram, do mesmo modo como o fazem volumosos grupos de pessoas pelo mundo a fim de criarem novas condições de vida, mesmo que movediças.

As mangas, originárias da Ásia, foram introduzidas no Brasil pelos colonizadores e hoje são plantadas na região do vale do Rio São Francisco por produtores exportadores para mercados internacionais. Por se tratar de área do semi-árido, a produção é irrigada e são utilizados métodos artificiais para a adaptação e desenvolvimento das frutas. Assim, qualquer lugar passa a ser um possível lugar. Todos os lugares passam a ser iguais, sob a perspectiva da produção. Um terceiro mapa seria traçado, também com as linhas de distribuição de mercadorias, mas sobretudo a identificação de lugares como ausências.

Como transformações ou fazeres entende-se tanto uma ação do homem sobre as coisas, como uma ação da natureza sobre as coisas. Em ambas há uma intrínseca relação com o tempo, a espera e talvez o esquecimento.

Pequenas ações podem ser transformadoras. Assim o fez Georges Descombes, ao longo de um percurso às margens do lago, ao realizar sutis transformações que revelassem tanto a ação do tempo da natureza e as construções ou ações humanas, como descrito no ensaio Traços e Lacunas. Agir sobre é o modo de existência do homem e das coisas no mundo. Tomo aqui, fundamentalmente, as palavras singelas de uma parábola judaica sobre o reino messiânico, que diz o seguinte:

*Para instaurar o reino da paz, não é em absoluto necessário destruir tudo, nem dar nascimento a um mundo totalmente novo; basta deslocar apenas esta xícara ou esse arbusto ou esta pedra, fazendo o mesmo para cada coisa.*¹⁰¹

¹⁰¹ Essa é a versão da parábola tal como foi contada por Ernst Bloch, que a ouviu de Walter Benjamin, que a colheu de Gershom Scholem, que a foi buscar nos *hassidim*. Tal trecho foi encontrado em PELBART, 2003, p. 194.

Ainda nessa dimensão menor das coisas, dimensão essa assumida durante toda a dissertação, por ser a escala de interesse e na qual acredito ser possível hoje atuar no mundo, escreve Pelbart:

*Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou super estrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política.*¹⁰²

Nessa dissertação, por se tratar de uma escrita dentro da escola de Belas Artes, busquei construí-la como uma imagem. As paisagens pessoais expandem-se, pois não são representações puramente, mas uma experiência pela escrita.

¹⁰² PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003, p. 139.

Uma luz monótona, nada se move. É tudo exaustivamente paralisante.

Referências

- ARANTES, Otilia. *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARRIAGA, Malcon Clemenceau Lautenschlager. *Noites não mencionadas: um olhar para o Gosto de Cereja*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 2005.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1999.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 10ª. edição, 1990.
- BÉGUIN, François. *Le Paysage*. (col Dominos). Paris: Flammarion, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II : Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, (Vol 1)*. São Paulo: Globo, 2000.
- BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (organizadoras). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: ed. da Universidade/UFRGS, 2002. (Col. Visualidade;4)
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: GG, 2002.
- CASANOVA, Maria (coord. catálogo). *Gordon Matta-Clark*. Valence: IVAM Centre Julio González, 1993.
- Catálogo / 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC – Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.
- CATTABIANI, Alfredo. *Florario: Miti, Leggende e Simboli di Fiori e Pianti*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- CLÉMENT, Gilles. *Les Livres Jardins de Gilles Clément*. Paris: ed. Du Chêne, 1997.

- CORNER, James. *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. RJ/SP: Ed. Record, 2002.
- DÉBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Mirador Internacional*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1976.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- HAUKEN, Paul, LOVINS, Amory & LOVINS, Hunter. *Capitalismo Natural*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- JARDIM, Eduardo. *A duas vozes: Hannah Arendt e Otavio Paz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- KAFKA, Franz. *América*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- KASTNER, Jeffrey, *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 2000.
- KIAROSTAMI, Abbas. *O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.
- KOOLHAAS, Rem. *S,M,L,XL*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.geral). *A Pintura. Textos Essenciais*, vol.4: *O Belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MELO NETO, João Cabral. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *A Gravura e o processo de Criação da Imagem: um olhar no espelho*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 1996.

- OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do Inferno: lugares de memória, palavras de Dante*. Tese de Doutorado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 2000.
- ONFRAY, Michel. *A Razão Gulosa: filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- PEREC, George. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- PEREC, George. *Espèce d'Espace*. Éditions Galilée, 1974. (Coll. L'Espace Critique)
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2003.
- PICARELLI, Adriano. *Jardins de Mistura: imagens e memórias*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SADLER, Simon. *The situationist city*. Cambridge: the MIT Press, 1998.
- Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Ed. , 2002. (coleção Baderna)
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: ed.Hucitec, 1997.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*. California: University of California Press, 1996.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1990.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VIRILIO, Paul. *A Landscape of Events*. Cambridge: the MIT Press, 2000.

Artigos e Sites Consultados:

- ABALOS, Inâki. *O que é Paisagem?* Em: *Arquitextos*, 2004.
- BOERI, Stefano. *Les Nouveaux Territoires Urbains. Pour un "Atlas Écletique" du territoire*. Photographies de Gabriele Basilico. 1998.
- CASTELO, Sofia. *Landart – importância para a arquitetura paisagista*. Publicado na revista *Arquitetura e Vida*.
- EPSTEIN, Dora. *Abject Terror: A story of Fear, Sex, Architecture*. Em: *Architecture of Fear*. NY: Princeton Arc. Press, 1997.
- FELICIONI, Andréa. *Les Constructions du Territoire*.(Ce texto fait suite à une recherche au Centre Canadien d'Architecture à Montréal en 1996).
- Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 3 fevereiro 2007.
- JACOBS, Jane. *Cidades mais Verdes*. Em: www.vivercidades.org.br – Revista, 2004.

- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Favela*. Publicado no site : www.vitruvius.com.br - Arqtextos, 2001.
- LUCAN, Jacques. *L'Invention du Paysage Architectural*. Em: Revue Matières, 1998.
- MAROT, Sebastián. *L'Alternative du Paysage*. Em: Le Visiteur 1, 1995, pp. 54–81.
- MONTE-MOR, Roberto, COSTA, Heloisa S.M. *Inovações Tecnológicas e Novas Espacialidades: evidências e tendências recentes*. Em: XX Encontro Anual da ANPOCS, 1996.
- RAHM, Philippe. *Sous les pavés, l'herbe*. Em: Architecture d'Aujourd'hui, no. 317, 1998.
Revista 2G- no. 5, Japão.
Revista El Croquis, volumes 068/069 e 095, Madri.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Entre a Pele e a Paisagem*. Proj. História, São Paulo, nov.2001/ em: Natureza e Poder, FAPESP.
- SENNETT, Richard. *A Nova Sociedade Urbana*. em: www.vivercidades.org.br – Revista, 2001.
- THIRY, François. *Paysages – Frontières..* em: A+ Dossier.
- TIBERGIEN, Gilles. *Quels Paysages?.* em: Architecture d'Aujourd'hui, no. 317, 1998.
- Jardines Modernos: Arquitectura, Arte y Paisaje em el siglo XX*. diversos textos de autores diversos. REVISTA Arquitectura Viva, 1997.
- SIMMEL, Georg. A filosofia da Paisagem. em: *Política e Trabalho [da] Universidade Federal da Paraíba*, João Pessoa, no. 12, p. 15–24, set. 1996.
http://www.joselaerciodoegito.com.br/site_tema382.htm
<http://www.tulselupernetwork.com/basis.html> - 3k.
<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp047.asp>

Filmografia Consultada:

- FELLINI, Federico: 8 e ½ , 1963; Roma de Fellini, 1972; Amarcord, 1974; E la Nave va, 1983; A voz da Lua, 1990.
- HERZOG, Werner : Fitzcaraldo, 1982.

KIAROSTAMI, Abbas: Gosto de Cereja, 1997; Através das Oliveiras, 1994; Close Up, 1990.
TARKOVSKI, Andrei: O Sacrifício, 1986; O Espelho, 1974; Nostalgia, 1983; O Sacrifício,
1986; Stalker, 1979.
TATI, Jacques. Meu Tio (Mon Oncle), 1958.

