



Atas do Colóquio Internacional

ATMOSFERA, STIMMING, AURA

Nos interstícios da filosofia, paisagem e política



CENTRE OF PHILOSOPHY
UNIVERSITY OF LISBON

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



FAUUSP

LABPARC

LABORATÓRIO PAISAGEM, ARTE E CULTURA

Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da FCT -
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P, no âmbito do projecto UIDB/00310/2020.

Comunicações proferidas no Colóquio Internacional

Atmosfera, Stimmung, Aura: nos interstícios da filosofia, paisagem e política

realizado no dia 05 de agosto de 2019 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo.

ISBN 978-989-8553-51-5

Organização:

Vladimir Bartalini

Arthur Simões Caetano Cabral

Dirk Michael Hennrich

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 4

On the Concept of Atmospheres 7
Gernot Böhme

ATMOSFERAS DAS METRÓPOLES

Sobre a criação e a destruição das atmosferas na modernidade 11
Dirk Michael Hennrich

A criação de atmosferas proprietaristas e expulsivas pela aletosfera 21
Luanda Francine Garcia da Costa

Paisagem e metrópole 34
Roberto Rüsche

Uma travessia de Berlim: caminhada e flânerie 49
Willi Bolle

ATMOSFERAS E INTERSTÍCIOS

Sentir, imaginar, expressar: Atmosferas e paisagens nos interstícios urbanos 75
Arthur Simões Caetano Cabral

Enquanto que... restâncias 90
Igor Guatelli

MA – potência, intervalo, espaço-tempo: arte e arquitetura 112
Michiko Okano

Vestígios, sobras, paisagens 128
Vladimir Bartalini

APRESENTAÇÃO

Uma das considerações filosóficas mais recorrentes na interpretação e na compreensão, não só de certas culturas ou sociedades, mas de épocas inteiras, é que cada tempo possui os seus conceitos principais e condutores. Neste sentido, não é um mero acaso que os conceitos de *Stimmung*, *Aura* e *Atmosfera*, tenham surgido a partir da segunda metade do século 19 e adentrado os séculos seguintes, em autores como Alois Riegl, Georg Simmel, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hermann Schmitz e Gernot Böhme, como conceitos chaves para expor suas leituras estéticas, fenomenológicas e ontológicas da modernidade e da disposição do humano como um ente sensível e corpóreo localizado no limiar entre a assim chamada Natureza e o que tradicionalmente se considera seu oposto, a Cultura.

O conceito de *Atmosfera* e, bem antes, os conceitos de *Stimmung* e *Aura* surgem no discurso teórico e filosófico a partir da destruição progressiva dos espaços e ambientes naturais e do deslocamento da experiência do sublime da esfera do natural e dos seus fenômenos e aparências mais diversas, para a esfera do cultural, dos fenômenos e aparências artificiais, sejam eles construções arquitetônicas, invenções técnicas ou simplesmente ações e ocorrências completamente humanas, como as guerras e as suas forças explosivas.

Os conceitos de *Atmosfera*, *Disposição* [*Stimmung*], *Aura* e também o conceito de Ambiente [*Umwelt*] ganham importância e atenção num tempo em que tudo aponta para uma tenebrosa mudança climática devida à progressiva destruição da biosfera planetária que atingirá de modo radical a forma de vida humana e a sobrevivência de todos os seres vivos. Essa transformação e destruição da atmosfera planetária pode ser considerada um reflexo ou até uma consequência de um mal estar, de uma indisposição [*Verstimmung*] do humano em si, de uma destruição das qualidades atmosféricas na economia dos sentimentos do humano, uma indisposição do *pathos*, uma apatia contagiosa que perfura globalmente a atmosfera, a esfera interior e exterior do humano e do não humano na

terra. Trata-se, portanto, de conceitos abrangentes que concernem aos mais diversos domínios e escalas.

Atmosferas e Disposições são fenômenos que se espalham no espaço conferindo-lhe um caráter específico, embora sempre transitório e mutável. Podem estar presentes simplesmente, surgindo do natural; podem ser naturais e culturais; ou podem ser totalmente criadas e direcionadas como instrumentos de desenho e de construção de um determinado objeto ou espaço (na arquitetura, no paisagismo, no design) ou de uma determinada sociedade (na política).

O humano, como todos os outros seres vivos, experimenta sempre e produz, até um certo ponto, atmosferas e disposições, que são fenômenos perceptíveis apenas através da nossa presença sensível e corpórea, não apenas física, mas vivida ao habitar e ao trespassar os espaços, ambientes e paisagens. São fenômenos dos interstícios, nem objetos nem sujeitos, mas justamente emanações dos objetos e dos sujeitos e, sobretudo, manifestações específicas de um terceiro situado entre sujeito e objeto, imprescindíveis para a constituição de vínculos ou elos associativos e comunicativos entre as mais diversas aparências.

Reconhecer a presença e a importância desses fenômenos em suas diversas dimensões e formas de expressão justifica a abertura deste Colóquio a distintas áreas de conhecimento e de atuação (arquitetura, paisagismo, literatura, artes, psicologia, ecologia...) apostando nas perspectivas oferecidas por seus múltiplos pontos de contato.

Dirk Michael Hennrich, São Paulo, Julho 2019.

On the Concept of Atmospheres

(Texto inédito, concedido pelo autor)

Gernot Böhme

Filósofo alemão contemporâneo, nascido em Dessau, em 1937, foi professor de Filosofia na Technische Universität de Darmstadt e diretor do Institut für Praxis der Philosophie em Darmstadt. É autor de várias publicações sobre filosofia da ciência, ética, estética, antropologia e fenomenologia da natureza. Em *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*,¹ publicado em 2001, expõe sua teoria sobre a percepção estética das atmosferas.

The concept of an atmosphere was originally introduced by me in the context of environmental aesthetics². The latter was part of my criticism of ecology. The science of ecology stemming from Ernst Haeckel (19th century) at that time was presented as a means to cope with the problems we humans got living in a certain environment. Yet, we are not mere natural agencies. In the environment concerned, our behavior is politically, economically and juridical patterned according to certain norms. To give an example: our environment may be natural, but it is cut into parcels and treated as property. Thus, the claim of my former working group was to introduce concepts stemming from humanities into the science of our environment. This let us to the paradox claim of a social-natural science (Soziale Naturwissenschaft³). Part of this was my turn to aesthetics: What was missing in the contemporary ecology, seen as a science of environment, was our aesthetic relation to that environment.

We appreciate our environment through bodily feeling of it: The environment is beautiful, pleasant, and even good, if we feel well in that environment. We feel where we are - in the sense of in what sort of environment. From here the main thesis: Through our bodily feeling we are aware of what sort of environment we are actually in.

¹ Gernot Böhme, Aisthetique. Pour une esthétique de l'expérience sensible. (trad.) Martin Kaltenecker e Franck Lemonde. Dijon/France: Les presses du réel, 2020.

² Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, 3. Aufl. 1999. Polzka: Warschau: Oficyna Naukowa 2002.

³ Gernot Böhme, Engelbert Schramm (eds.), Soziale Naturwissenschaft. Wege zur Erweiterung der Ökologie, Frankfurt/M.: Fischer 1985.

This is the place where the concept of atmosphere comes in: Atmospheres are conceived as something mediating objective facts of the environment with our subjective feeling of them. An example is smell: Well, bad smell may be an indicator of the air surrounding us being toxic, but it must not be that way. A proof is the case of nice smell: We may meet a wonderful smell in a park, but the pleasure of it – though triggering our vitality – does not mean that this smell has any physiological effect.

The environmental facts, from lightning to sounds, from colors to forms, from the qualities of air to the movement of it – i.e. winds – are producing a certain mood of the space concerned, may it be nature or build environment. A space with a certain mood carrying it: that is an atmosphere.

We may learn a lot about the connection of environmental facts of a space and the mood we are feeling by studying this relation from the perspective of production aesthetics, i.e. the practices to produce a certain mood in a given space. This is the reason why the art of stage setting and Hirschfeld's Art of Gardening⁴ are thus important for environmental aesthetics, as well for natural as for build environment.

⁴ C. C. J. Hirschfeld, Theory of Garden Art (Penn Studies in Landscape Architecture), 2001.

Sobre o conceito das Atmosferas

(tradução para português de Flávio Ito Silva.)

Gernot Böhme

O conceito de atmosfera foi originalmente introduzido por mim no contexto da estética ambiental⁵, que, por sua vez, fez parte da minha crítica à ecologia. A ciência da ecologia, proveniente de Ernst Haeckel (séc. XIX), foi apresentada à época como um meio de lidar com os problemas que nós, humanos, temos ao lidar com um certo ambiente. No entanto, nós não somos meras agências naturais. Em um dado ambiente, nosso comportamento é política, econômica e juridicamente moldado de acordo com certas normas; por exemplo, nosso ambiente pode ser natural, mas é também dividido em frações que são tratadas como propriedade. Assim sendo, a demanda do meu antigo grupo de trabalho era a introdução de conceitos da área de humanidades na ciência de nosso meio ambiente. Isso nos conduziu à reivindicação paradoxal de uma ciência sacionatural (*Soziale Naturwissenschaft*⁶). Parte dela consistia na minha atenção à estética: o que faltava na ecologia contemporânea, vista como uma ciência do ambiente, era nossa relação estética com esse ambiente.

Vivenciamos nosso ambiente através de sua sensação corpórea: ele é belo, agradável e até mesmo bom se nele nos sentimos bem. Sentimos onde estamos – isto é, em que tipo de ambiente. Daí surge a tese central: através da nossa sensação corpórea, tomamos consciência do tipo de ambiente no qual nos encontramos.

É aqui que entra o conceito de atmosfera: atmosferas são concebidas como algo que media fatos objetivos do ambiente com suas percepções subjetivas. Como exemplo, temos o cheiro: bem, um mau cheiro pode ser um indicativo de que o ar que nos envolve seja tóxico, mas ele não deve ser dessa forma. Uma prova seria o caso de um cheiro bom:

⁵ Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, 3. Aufl. 1999. Polzka: Warschau: Oficyna Naukowa 2002.

⁶ Gernot Böhme, Engelbert Schramm (eds.), Soziale Naturwissenschaft. Wege zur Erweiterung der Ökologie, Frankfurt/M.: Fischer 1985.

podemos sentir um odor maravilhoso em um parque, mas o prazer que emana disso – através da ativação de nossa vitalidade – não significa que este cheiro tenha qualquer efeito fisiológico.

Os fatos ambientais, da iluminação aos sons, das cores às formas, das qualidades do ar a seu movimento – i.e., ventos –, produzem uma certa disposição [Stimmung] no espaço, seja ele um ambiente natural ou construído. Um espaço com uma certa disposição que o carrega: isso é uma atmosfera.

Podemos aprender muito a respeito da conexão entre os fatos ambientais de um espaço e a disposição que nele vivenciamos ao estudar essa relação a partir de uma perspectiva da estética da produção, i.e., as práticas utilizadas para produzir uma determinada disposição em um espaço definido. Eis a razão pela qual a arte da cenografia e a Arte da Jardinagem de Hirschfeld⁷ são importantes para a estética ambiental, seja ela referente a ambientes naturais ou construídos.

⁷ C. C. J. Hirschfeld, Theory of Garden Art (Penn Studies in Landscape Architecture), 2001.



ATMOSFERAS DAS METRÓPOLES

Sobre a criação e a destruição das atmosferas na modernidade

Dirk Michael Hennrich

Investigador Doutorado em Filosofia da Natureza e do Ambiente. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Resumo: Este artigo trata da questão e da importância das disposições e das atmosferas nos tempos modernos. A principal preocupação é a interpretação da modernidade como uma época fundamentalmente determinada pela criação e pela destruição simultânea de atmosferas. É somente nos tempos modernos que a disposição e a atmosfera se tornam o tema central do indivíduo moderno em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, porém, a estrutura interna da modernidade, a produção incessante do novo, é a causa da aniquilação das disposições e atmosferas. Essa destruição das atmosferas, de acordo com a tese principal do presente ensaio, não afeta apenas a cultura e a sociedade, a própria civilização moderna, mas também a natureza, a atmosfera da Terra como um todo. A destruição e o esvaziamento da atmosfera na cultura moderna é a causa da destruição das atmosferas naturais. Somente uma cura da dinâmica patológica da modernidade permitiria a cura da atmosfera da Terra.

Palavras-chave: Disposição [Stimmung], Atmosfera, Modernidade, Biosfera, Crise Ecológica.

Abstract: This article deals with the question and the importance of dispositions and atmospheres in modern times. The main concern is the interpretation of modernity as an age, which is largely determined by the simultaneous creation and destruction of atmospheres. Only in modern times disposition and atmosphere become the central theme of the developing modern individual. At the same time, however, the inner structure of modernity, the incessant production of the new, is the cause of the destruction of dispositions and atmospheres. According to the main thesis of this article, this destruction of the atmosphere affects not only culture and society, but also modern civilization itself, nature and the atmosphere of the earth as a whole. The destruction and emptying of the atmosphere in modern culture is the cause of the destruction of the natural atmosphere. Only a cure for the pathological dynamics of modernity would enable the earth's atmosphere to be healed.

Keywords: Disposition [Stimmung], Atmosphere, Modernity, Biosphere, Ecological Crisis.

A modernidade é a resposta ascendente e contínua ao seu próprio declínio, um tempo em decadência progressiva, assegurado apenas através de uma repetitiva pronúncia de renovação. Neste sentido, não é possível afirmar o seu fim e, assim, o começo de uma suposta pós-modernidade, não só porque a modernidade ainda está em execução, mas antes de mais, porque a sua essência é justamente e propositalmente a sempre renovada aniquilação de qualquer tentativa de sua superação. Em comparação com a antiguidade, que é caracterizada como o tempo do mito e da tragédia, a modernidade é desde logo o tempo do drama burguês e da invenção do progresso histórico, da história em si, e enquanto a estrutura temporal do mito é o sempre igual, a estrutura temporal da modernidade é o sempre novo: “O moderno opõe-se ao antigo, o novo ao sempre igual.” (BENJAMIN, 2006: 149).

A modernidade é o tempo que ocorre no palco onde as personagens são postas ou jogadas e envolvidas nas mais diversas cenas possíveis, mas sempre sem aquele herói singular que a tragédia antiga pode oferecer e sacrificar. O drama da modernidade difere essencialmente do drama trágico da antiguidade no que concerne à sua intensidade e crueldade, à altura da queda do herói, infinitamente mais violenta e direta do que a enfermidade e o mal-estar, à deterioração traiçoeira da modernidade no seu todo, que já se pronunciava na euforia do seu início. Como um desdobramento do vício pela encenação patente e potencializada na época do barroco, a modernidade se revela como uma encenação incessante. Este fato teria algo trágico, parecido com a essência do mito de *Sísifo*, de um “sempre o mesmo acerca do mesmo”, se o palco moderno não fosse acumulado em excesso com os utensílios do drama burguês. Ao contrário do drama moderno, a tragédia antiga é, como *Édipo*, cega perante o seu fim. A modernidade vislumbra o seu fim, como *Odisseu*, adiando-o perpetuamente. Por isto a pós-modernidade é tida como o tempo sem história, o tempo suspenso, o tempo sem tempo e sem acontecimento, ou, como será ressaltado mais adiante, o tempo sem evento, o tempo sem disposição, o tempo da apatia (RAULET, 1986: 142). Neste sentido, não é por acaso que na modernidade os afetos e, mais precisamente, as atmosferas e disposições assumem um papel fundamental na constituição e na representação do sujeito. O sujeito moderno é essencialmente um sujeito

que sofre, que perpassa o labirinto das suas paixões em busca da razão, o lugar utópico do domínio soberano sobre todo o irracional e incontrolável. Inicialmente classificadas e catalogadas e, em seguida, racionalmente separadas, as disposições e atmosferas são cada vez mais tratadas de forma isolada, como disposições fundamentais da economia sentimental do sujeito moderno, para desembocar finalmente numa indisposição geral que subordina o conhecimento carnal e o fundamento autêntico de experiência do mundo sob a mania de dominação e produção de mundos. A noção do aparecimento exponencial das atmosferas e a destruição das mesmas no percorrer da modernidade referem-se explicitamente à modernidade como algo que nasce particularmente do espírito europeu-ocidental. Este espírito é essencialmente racional e técnico-científico e embutido no sistema mercantil e capitalista, sendo este o próprio propulsor desta civilização sob o lema de um suposto progresso contínuo que alimenta continuamente a ideia de uma prosperidade infinita. A modernidade não é um tempo global que impregna e perpassa todas as culturas, e ela não é uma etapa geral da humanização, do devir do humano e da humanidade. A modernidade predomina especificamente no espírito europeu e marca a época que tem o seu início no *Renascimento*, na *Reforma* e nas *Descobertas* do assim chamado *Novo Mundo*. Embora marcando o tempo histórico a partir do *Renascimento* até os nossos dias, ela é um conceito que surge, como também o conceito da história, do espírito de tempo, da cultura e da sociedade burguesas. A modernidade é um tempo e uma época constituídos retroativamente trezentos anos após o seu suposto início pelo sujeito burguês, que considerou a subjetividade como o princípio de um tempo novo por ele euforicamente proclamado. A época denominada modernidade é o tempo em que a subjetividade, o cogito, o eu penso, logo sou, e o mundo como imagem figuram como dois pólos interdependentes e exclusivos de uma noção integral do mundo. A modernidade é marcada como o tempo do espectador e do mundo como uma cena, um palco e, mais precisamente, como um quadro ou imagem. Ela é marcada pelo nascimento da pintura paisagista e pelo descobrimento da perspectiva central na qual a luz que ilumina o mundo afora parte do sujeito humano armado com os mais diversos dispositivos visuais, da câmara obscura, do telescópio e do microscópio, da câmara fotográfica até

as mais recentes técnicas digitais. Ela é, assim, como fruto da cultura mercantil e capitalista, também o tempo da constituição e construção das cidades modernas, das assim chamadas metrópoles dos nossos dias. Nem o sujeito burguês, nem a pintura paisagista e nem o espírito técnico racional são pensáveis sem as cidades cercadas de muros e torres, por onde se avistava o território cultivado e as vias comerciais que ligavam um centro político-econômico-cultural a outros. Mas este tempo moderno, que descobriu o sujeito e o mundo como imagem e que se destacou num ímpeto singular contra o tempo velho e antigo, também era e ainda é chamado o tempo novo (*Neuzeit*) no qual a ideia da contínua novidade se revela como uma força autodestrutiva. O tempo novo é o tempo do novo em que tudo que se constitui e tudo que é constituído e construído, logo é desconsiderado como velho. A modernidade é somente moderna enquanto se define permanentemente como o novo. Ela é continuamente um tempo de passagem do tempo antigo para um tempo ainda não atingido. Esta contínua destruição do presente, que se espelha na invenção até obsessiva da história do passado, é por isto também a razão do conservadorismo nas suas feições mais absurdas e agressivas, que justamente surgem do medo da mudança e da passagem perante um futuro sempre adiado e indefinido. A modernidade vive e se alimenta continuamente do movimento, da velocidade e da aceleração, que paradoxalmente apontam a nada menos do que a um tempo sem qualquer evento, um tempo sem mais nenhum acontecimento (ROSA, 2005). Esta essência de instabilidade, este sentimento de passagem, de transformação cada vez mais acelerada, é pela primeira vez conscientizada por volta de 1800, na assim chamada *Sattelzeit*, o tempo de sela, ou tempo liminar, que designa um século entre 1750 e 1850 e em que ocorreram, por exemplo, a publicação da *Crítica da Razão Pura*, a Revolução Francesa como o marco central da democratização e da constituição da sociedade moderna, a Filosofia do Sujeito do Idealismo Alemão, o início da Revolução Industrial e dos seus efeitos colaterais para os ecossistemas do planeta. Esse momento histórico é, não somente na literatura, mas sobretudo nos mais diversos sistemas e pensamentos filosóficos e também na arte pictórica, o autêntico início do sentimento, das disposições ou tonalidades, do atmosférico, da afetividade, por assim dizer teatral, perante o mundo como

imagem. Esse momento histórico é a época do início da estética como tema e disciplina, do sofrimento sentimental, da apreciação do belo e do sublime em grande parte através da arte pictórica e, em específico, da pintura paisagística, do corpo-vivo e da sensitividade contra a razão pura e o espírito (FEUERBACH, 1983), e do verdadeiro início do conhecido desconforto ou mal-estar (*Unbehagen*) de que falava Sigmund Freud – da hiperatividade e da nervosidade patológica nas grandes cidades, da sobreexcitação dos sentidos, que faz da ciência da psique humana um dos mais discutidos e desenvolvidos campos científicos. O sofrimento na sociedade como sujeito e perante as ordens estruturais da sociedade como indivíduo de uma certa classe, caracterizam as expressões poéticas, políticas e filosóficas de autores como Büchner, Marx e Kierkegaard e indicam a patogênese do mundo burguês (KOSELLECK, 1973) e as mais diversas patologias sociais (HONNETH, 1994). A ruptura e a passagem entre a euforia da razão da época das luzes e a assunção das disposições e atmosferas sombrias, do reconhecimento do peso irracional dos sentimentos e das paixões no romantismo, expõem, claramente, pela primeira vez no percurso da modernidade, o estranhamento (*Entfremdung*) em que se encontrava o sujeito moderno desde o seu início. A grande maioria dos protagonistas dessa passagem entre a euforia da razão e a indisposição e o mal-estar foram existências decadentes, doentes e infetados, doidos ou intoxicados como Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Nietzsche ou Pessoa. A modernidade surge como uma ilusão decadente e o eterno retorno do novo produz as disposições sem perspectivas, como o medo e o tédio que são opostos à disposição da esperança: enquanto o horizonte do medo é fechado, o horizonte da esperança é sempre aberto (HENNRICH, 2004). A modernidade se revela deste modo como o tempo das disposições e das indisposições, numa constante atmosfera instável, pondo o sujeito moderno continuamente em exposição, virando o dentro para fora, colocando os sentimentos na superfície da pele e provocando assim um desgaste e uma verdadeira perfuração da sua economia sentimental. É o tempo do desassossego de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa e contemporâneo de Walter Benjamin, que expressava o fato acima descrito de seguinte maneira:

Tão dado como sou ao tédio, é curioso que nunca, até hoje, me lembrou de meditar em que consiste. [...] O tédio... Pensar sem que se pense, com o cansaço de pensar; sentir sem que se sinta, com a angústia de sentir; não querer sem que se não queira, com a náusea de não querer – tudo isto está no tédio sem ser o tédio, nem é dele mais que uma paráfrase ou uma translação. [...] O tédio... É talvez, no fundo, a insatisfação da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolação da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. [...] O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia (PESSOA, 1986: 194-196).

O conceito de modernidade é um conceito da penúria, da falta, do defeito, da carência que cultiva, apesar das conquistas técnico científicas, um sentimento da decadência moral e social. O mundo visto pelo espectador moderno está em constante mudança, e uma resposta característica a essa instabilidade é a criação de ideologias, de visões de mundo bem delimitadas, de ideologias que prometem uma fixação do mundo como uma única imagem. Ideologias produzem disposições e tonalidades específicas para proteção contra visões de mundos alheias. Elas se entrincheiram numa atmosfera peculiar que impossibilita a infiltração de atmosferas opostas. É uma expressão da modernidade que ela seja exposta a uma constante modificação das suas disposições. Ela aparentemente não insiste numa tonalidade específica como, por exemplo, a idade clássica, que era e é considerada uma época de certos valores e atmosferas estáveis, uma época que servia como exemplo e referência imutável, sobretudo por causa da sua produção canônica. Por isto, há uma relação direta entre os conceitos da modernidade e da moda, cuja essência reside justamente na sua inconstância e transitoriedade: “A moda é o eterno retorno do novo” (BENJAMIN, 2006: 173).

A criação das atmosferas, ou, para ser mais preciso, a abertura para o atmosférico surge de uma carência do sujeito moderno, surge do vazio que o novo impiedosamente produz. Os modernos se enchem com o vazio à procura de algo consistente, e toda e qualquer consistência é logo

aniquilada pelo novo: a inconsistência do sujeito moderno criada através da procura perpétua do novo. Contudo, apesar de caracterizada como um tempo em constante modificação e em constante transformação, existe uma noção bem definida da disposição fundamental da modernidade em autores aparentemente tão opositos como Walter Benjamin, em *Passagens*, e Martin Heidegger, seja em *Ser e Tempo*, seja em sua aula *Os conceitos fundamentais da metafísica*. Ambos identificam o tédio, (*Langeweile*) como a disposição fundamental do século que antecede a segunda guerra mundial, ou, mais precisamente, o século XIX e a primeira metade do século XX. Para Benjamin, o tédio surgiu a partir dos anos 40 do século XIX de forma epidêmica, infetando por inteiro a sociedade burguesa. Ele aparece, escreve Benjamin em *Passagens*, quando não sabemos que estamos à sua espera. Ele é, assim, uma disposição autodestrutiva na qual o sujeito não consegue se libertar da *aura* em que os objetos, pessoas e artefatos são aprisionados. Essa *aura* é, para Benjamin, considerada uma *aura* inautêntica, sustentada pelo culto ou pela religião e sem qualquer capacidade emancipadora e que, na época da reproduzibilidade técnica, é destruída para dar lugar a uma *aura* autêntica, enterrada por baixo dos escombros da história. Benjamin salienta também que o clima, o mau tempo, a chuva, o céu cinzento e, assim, a atmosfera planetária, se torna um tema importante na poesia de Charles Baudelaire e é notável juntar este fato, no início da Revolução Industrial, à poluição das grandes cidades, como Paris e Londres, e ao efeito direto que a destruição da atmosfera do planeta tem na disposição fundamental da modernidade. A complexidade do conceito da aura no pensamento de Benjamin provém da sua própria teoria da história e da ideia de deixar aparecer aquela história inédita, não dita, que se mostra nos dejetos da história escrita e promulgada pela autoridade da tradição. Heidegger, na sua interpretação, define o tédio como disposição fundamental de uma civilização que é essencialmente indisposta (*verstimmt*), sublinhando que o humano perdeu o interesse em si mesmo. Na indisposição, segundo Heidegger, o humano se tornou cego perante si mesmo e perdeu o cuidado perante o ambiente que o cerca. O humano que não se percebe mais, também não cuida mais da terra, ele se torna um ser sem chão e sem pátria (*heimatlos*), o que se espelha também, e gravemente, no descuidar

da natureza. Os três conceitos, a atmosfera, a tonalidade ou disposição e a aura, não são conceitos que designam variações de um único significado, mas eles se aproximam em partes. A aura pode ser descrita como uma auréola que circunda um sujeito ou um objeto, uma emanção invisível descritível como a manifestação da sua unicidade e peculiaridade. A disposição (*Stimmung*), já mais complexa, se situa no interstício, no entre espaço, nem sujeito, nem objeto. Mas, justamente devido a esta posição intermediária, ela atinge os dois polos da relação dicotômica constituindo-os, essencialmente, a partir do seu estatuto de terceiro e não-dicotômico: é só a partir da disposição que existe uma relação entre sujeito e objeto ou, em escala maior, a relação entre as partes espalhadas no espaço e o todo que é percebido e sentido, com todos os sentidos, como por exemplo uma paisagem. Assim, o conceito de atmosfera é, no conjunto, o conceito mais característico para a época atual. A atmosfera é mais do que a disposição de um fenômeno espacial, uma forma informe que se espalha e se estende num certo espaço e que é imediatamente sentida. As atmosferas podem ser criadas ou produzidas, mas elas não são comparáveis com os próprios sentimentos, não são expressões sentimentais do indivíduo, mas aquilo que se forma e estabelece na relação entre os sujeitos, os indivíduos vivos e sensitivos e entre os sujeitos e os objetos percebidos pelos indivíduos. Tal como pode se manifestar uma certa atmosfera perante um objeto ou uma cena natural, pode se estabelecer uma atmosfera perante um artefato, um objeto cultural. Isto significa que, no conjunto dos três conceitos, sobretudo a disposição e a atmosfera são fenômenos de ressonância com referência implícita e explícita à relação direta e inesperável entre o corpo-vivo (*Leib*) e o ambiente (*Umwelt*).

Considerando o que foi explanado acima, não é uma ocorrência arbitrária que, no final da segunda parte do século vinte, tenha surgido uma estética da natureza de orientação ecológica a partir de uma específica teoria geral das atmosferas, que já não responde ao sofrimento burguês perante a sociedade, mas sim ao sofrimento perante a degradação e destruição acelerada da assim chamada natureza, das paisagens naturais (BÖHME, 1989). Essa teoria geral das atmosferas é uma resposta à decadência da estética da natureza produzida pelo sujeito

burguês que prefere ver e apreciar o natural distanciado, sustentando o estranhamento e a profunda aversão não reconhecida contra o incontrolável e irracional do natural. Ela se desvela como a tentativa de salvação e restituição das atmosferas no momento total e inegável da sua queda e destruição. Tudo gira ao redor do possível desaparecimento da atmosfera planetária e é importante recorrer aqui à noção da relação direta entre o macrocosmo e o microcosmo, que já era tema desde os tempos antigos: o humano é o espelho da ordem cósmica e a sua apatia é o espelho da apatia da alma do mundo. Na época do *Capitaloceno*, isto é, do mundo sob o domínio quase total do capitalismo, não ocorre apenas um certo *epistemocídio* – uma expressão corrente no pensamento de Boaventura de Sousa Santos que se refere à destruição e aniquilação de outros conhecimentos e práticas diferentes da cultura técnico-científico do capitalismo ocidental-europeu – mas antes de mais nada um *atmosfericídio*, uma vasta exclusão e destruição de disposições e atmosferas e, afinal, a extinção da atmosfera planetária em prol da ideologia predominante, hoje em dia espalhada por toda a terra. Uma destruição ou atomização de disposições e atmosferas diferentes para permitir apenas atmosferas instantâneas e pré-fabricadas, massificadas e produzidas, porque na cultura do *Capitaloceno* nada pode ter um enigma (enquanto a paisagem e o corpo-vivo se alimentam do enigmático).

Referências

- BENJAMIN, Walter. Parque Central, In: *A Modernidade*. p. 149-187, Obras de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- BÖHME, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.
- FEUERBACH, Ludwig. *Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen von Gerhart Schmidt*. Frankfurt am Main: VittorioKlostermann,1983.
- HENNICH, Dirk Michael. *Die Hoffnung der Hermeneutik. Hermeneutische Blätter (1/2 2004)*, p. 60-66. Zürich: Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie. Universität Zürich, 2004.
- HONNETH, Axel. Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie. In: (Ed.) *Pathologien des Sozialen: Die Aufgaben der Sozialphilosophie*. p. 9-69. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- RAULET, Gérard. *Gehemmte Zukunft. Zur gegenwärtigen Krise der Emanzipation*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1986.
- ROSA, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

A criação de atmosferas proprietaristas e expulsivas pela aletosfera

Luanda Francine Garcia da Costa

Psicanalista, Graduada em filosofia e Mestre em Psicologia Social pela PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa sobre Ética e Direitos dos Animais do Diversitas-USP.

Resumo: Partindo do conceito de atmosfera sustentado pelo filósofo Gernot Böhme e da concepção de aletosfera criada pelo psicanalista Jacques Lacan, este ensaio visa realizar um diálogo entre essas elaborações a fim de pensar os efeitos atmosféricos proprietaristas e expulsivos promovidos pela aletosfera capitalista e suas mercadorias em forma de latusas, no contexto específico das destruições das paisagens naturais e de suas atmosferas, bem como das disposições corporais dos sujeitos perante o mundo natural.

Palavras-chave: atmosfera, aletosfera, capitalismo, mercado, Antropoceno.

Abstract: Starting from the concept of atmosphere supported by the philosopher Gernot Böhme and from the concept of aletosphere created by the psychoanalyst Jacques Lacan, this essay aims to carry out a dialogue between these two elaborations in order to think about the proprietary and explosive atmospheric effects promoted by the capitalist aletosphere and its goods in the form of latusas, in the specific context of the destruction of natural landscapes and their atmospheres, as well as the bodily dispositions of the subject towards the natural world.

Keywords: atmosphere, aletosphere, capitalism, market, Anthropocene.

Atmosfera. Substantivo feminino que designa a esfera gasosa que envolve a terra e qualquer objeto planetário, a condição atmosférica, o ar que respiramos, o ambiente mental, social ou moral em que vivemos, o clima⁸. Para todos os desígnios, a atmosfera é uma instância que escapa à categoria do apropriável e da forma, muito embora possa ser relacionada ao que é próprio das formas. A atmosfera nos envolve, penetra, afeta. A atmosfera é a esfera do compartilhável, do que nos liga.

Na filosofia estética, Gernot Böhme (1993) realiza um esforço para retirar a atmosfera do estado de indeterminação ontológica, névoa que parece preencher o espaço, sem que saibamos se devemos atribuí-las aos ambientes, aos objetos ou aos sujeitos que a sentem, a fim de trabalhá-la como um conceito. Para tanto, pontua o filósofo, a condição fundamental seria a de conseguir explicitar o peculiar status intermediário entre sujeito e objeto que a atmosfera ocupa. Retomando o conceito benjaminiano de aura aplicado às obras de arte originais, o estado de inacessibilidade, distância e respeito que as envolve, Böhme localiza em seu uso o representante substituto em teoria para o conceito de atmosfera:

A vanguarda não conseguiu descartar a aura como se faz com um casaco, deixando atrás de si os salões sagrados de arte para toda vida. O que eles [os vanguardistas] conseguiram fazer foi tematizar a aura dos artefatos artísticos, seu halo, sua atmosfera, seus nimbos. E isso tornou claro que o que faz de um trabalho uma obra de arte não pode ser entendida apenas por meio de suas qualidades concretas. Mas aquilo que a excede, esse "a mais", a aura, permaneceu completamente indeterminada. A "aura" significa como se fosse a atmosfera enquanto tal, o envelope não caracterizável e vazio de sua presença (BÖHME, 1993, s/n).

Esse "a mais" que excede é o tingimento impresso pela presença das coisas, das pessoas, das palavras, das imagens ou das constelações ambientais que saem de si mesmas, movimento esse

⁸<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/atmosfera/>
Acesso em: 17 fev 20.

chamado por Böhme de êxtases da coisa. Utilizando como exemplo o objeto xícara azul, o autor observa que a condição azul extravasa a xícara, não se restringe a ela porque a cor é irradiada para o ambiente da xícara, tingindo-o. Deste modo, ao contrário da tradição clássica que define as coisas unicamente pela contenção de suas formas, critério que caracteriza a separação, diferenciação e unidade, Böhme realiza uma torção ao ressaltar as exteriorizações das coisas, os modos como elas saem de si mesmas:

Na ontologia clássica da coisa, a forma é pensada como algo que limita e enclausura, como aquilo que, de dentro, encerra o volume da coisa e, por fora, a limita. A forma de uma coisa, no entanto, também exerce um efeito externo. Ela irradia como se estivesse dentro do ambiente, retira a homogeneidade do espaço circundante e o preenche de tensões e sugestões de movimento (BÖHME, 1993, s/n).

Não obstante, é preciso pontuar que a porta de entrada do interesse estético de Böhme é a ecologia. Seu conceito de atmosfera é buscado no caminho de uma estética da natureza, na esfera da relação entre qualidades ambientais e estados humanos. Por isso o autor faz questão de lembrar que a aura benjaminiana não fora pensada apenas para os objetos históricos, mas também, embora costumeiramente menos suscitada, atribuída, originalmente, aos objetos da natureza. Benjamin (2006) assim a descreve:

Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos num Verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 2006: 213).

Para a aura que aqui se respira, a presença do corpo ganha destaque no pensamento de Böhme. É necessário que haja uma disposição corporal presente e receptiva para captar o êxtase de uma coisa. Para

sentir uma atmosfera, é preciso um corpo presente na paisagem, que se deixe afetar pelo horizonte, pela cadeia de montanhas, pelo ramo, pela sombra, pelo verão e pelo ar que tingem o espaço, incluindo as cores da própria presença corporal do sujeito. A atmosfera seria, assim, a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido, aquilo que se experimenta pela presença corporal em relação com pessoas e coisas ou com espaços, algo que procede de e é criado por coisas, pessoas ou suas constelações (Böhme, 1993). As atmosferas, portanto, são repletas de sentidos, não são espaços flutuantes e dissociados dos objetos e dos sujeitos, e, no entanto, embora as atmosferas se articulem a partir e entre eles, não podem ser caracterizadas como algo objetivo e nem subjetivo:

as atmosferas não são algo objetivo, isto é, qualidades que as coisas possuem, ainda que, no entanto, elas sejam algo do tipo coisa, pertencendo à coisa à medida em que as coisas articulam sua presença por meio de qualidades – concebidas como êxtases. Atmosferas tampouco são algo subjetivo, por exemplo, determinações do estado psíquico. E, no entanto, elas são como sujeitos, pertencem aos sujeitos na medida em que são sentidas por seres humanos de corpos presentes, e essa sensação é, ao mesmo tempo, um estado corporal do ser de sujeitos no espaço (BÖHME, 1993, s/n).

Contudo, se o azul de uma xícara, a própria forma da xícara, uma obra de arte, uma cadeia de montanhas, um ramo, uma sombra, um horizonte e um corpo presente imprimem suas cores na atmosfera que criam e sentem, o que poderíamos dizer sobre uma xícara quebrada, um azul que desbota, montanhas devastadas, ramos desfeitos, ausência de sombra para deitar, falta de horizonte e uma disposição corporal onde o sujeito não se apresente nela? Tal perspectiva nos impele à reflexão sobre um “a mais” negativo criado pelo movimento que lesiona, que rompe, que deforma. Como afirma a filósofa Catherine Malabou:

Ninguém pensa espontaneamente numa arte plástica da destruição. No entanto, esta também configura. Uma cara quebrada é ainda um rosto, um coto é uma forma, uma

psique traumatizada permanece uma psique. A destruição tem seus cinzéis de escultor (MALABOU, 2014: 13)

Deste modo, tendo em vista a atmosfera de destruição e desertificação da vida que se apresenta na contemporaneidade numa proporção nunca antes *a-tingida*, chegando até mesmo a esculpir as dimensões geológicas do planeta – o que caracterizaria assim, por sua vez, a chamada Era do Antropoceno – , seria necessário discernir ao menos duas instâncias, no contexto específico do capitalismo e seu imperativo de consumo: uma, que visa interrogar a atmosfera que gera as destruições ecológicas e a própria atmosfera que é gerada por elas (o que implica, assumindo o pensamento de Böhme, a inclusão da percepção dos sujeitos corporalmente presentes) e, outra, que se debruça a pensar sobre os próprios cinzéis, as ferramentas empregadas para esculpir as atmosferas de destruições. Para tanto, acrescentaremos ao debate, a partir de então, uma outra esfera, a aletosfera.

Aletosfera é um neologismo criado pelo psicanalista Jacques Lacan (1969-1970/1992), a partir do termo grego *aleteia* – desvelamento da verdade – e das designações dos sistemas terrestres (atmosfera, litosfera, hidrosfera e biosfera), para indicar e nomear a existência de uma camada, uma esfera específica criada pelos efeitos inéditos da parceria da proliferação de mercadorias com o campo da ciência, uma vez que esta, para Lacan, tem a característica de “ter feito surgir no mundo coisas que de forma alguma existiam no plano da nossa percepção” (LACAN, 1969-1970/1992: 150) e não necessariamente de introduzir um conhecimento do mundo que fosse melhor e mais amplo.

A aletosfera é ocupada por ondas hertzianas que se entrecruzam, ela se grava fazendo sulcos na Terra e também se encontra para além dela: nas viagens espaciais para a lua ou para Marte, onde se ouve, no centro, a voz humana. Seus objetos são constituídos por fabricações direcionadas à causação de desejo e, na medida em que as mercadorias atrás das vitrines passam a ser regidas pela ciência, são nomeadas por Lacan (1969-1970/1992) como latusas – termo inspirado no substantivo

grego *ousia*, que se aproxima de ideia de Ser⁹. A aletosfera se funda, assim, na opacidade do vazio entre a mercadoria e o desejo do sujeito, constituindo-se como um tipo de esfera criada pelos objetos do capitalismo investidos de uma espécie de simulacro de aura criada pela ciência que promete dar acesso à verdade do ser (o que evidentemente não desvela verdade alguma no nível em que opera).

Isso posto, dialogando com Böhme (1993), podemos depreender que uma atmosfera pode chegar ao ponto de ultrapassar a si mesma e criar sua a própria esfera terrestre. Isso é o que a Aletosfera ilustra: o capitalismo em parceria com a ciência criou uma atmosfera que, com seus tantos “extases das coisas”, foi capaz de criar uma esfera terrestre personalizada. E, assim como as outras esferas terrestres não são independentes umas das outras, a aletosfera também não o é: ela afeta as outras esferas criando um efeito atmosférico (notem, uma atmosfera que cria sua própria esfera que, por sua vez, ganha força se reciclando, gerando outra atmosfera, que aprimora a original), cujo clima incide tanto nas pessoas e nas relações que estabelecem entre si como também na própria Terra e nas relações que as pessoas estabelecem com o mundo natural.

Diferente da noosfera, defendida por Teilhard de Chardin (2005) como cume da evolução espiritual da civilização, onde o povoamento da Terra seria feito por uma “hominização do planeta” superposto à animalidade e à biosfera como um todo, na aletosfera “o mundo que se presumia ser o nosso desde sempre está agora povoado”, afirma Lacan (1969-1970/1992). Na aletosfera, seus objetos, isto é, as latusas, passam a ocupar o posto de proprietárias do mundo, lugar que até então era tido como exclusivo da humanidade. Por conseguinte, podemos dizer que a Aletosfera é uma esfera que não só afeta e cria atmosferas, como também se apropria delas. Não obstante, junto ao seu intrínseco movimento proprietarista, a aletosfera também desloca o sujeito de seu lugar de

⁹Nas palavras de Pacheco Filho (2015): “E aqui tudo indica que Lacan graceja com as querelas filosóficas e teológicas a respeito da ‘verdade do ser’, implicadas pelos diferentes sentidos com que se emprega o termo *ousia*: seja como a substância única de Deus (uma só *ousia* e três hipóstases), seja como referida à substância das coisas ou seres, seja ainda como referida ao ser e não à substância.” (PACHECO, 2015: 29)

agente, e nessa transferência de lugar, inédita até então na história, é gerada uma atmosfera de expulsão da humanidade do lugar de autoria e responsabilidade perante seus “êxtases”.

Mediante tal configuração que dispõe o sujeito em lugar de subordinação aos objetos, a ciência desempenha o papel fundamental de especialização e ampliação e gerenciamento das latusas. Nas palavras do psicanalista Nestor Brausntein (2010), a ciência promove-se enquanto um saber autônomo, objetivo, capaz de desvelamento da verdade, obedecendo a suas próprias leis, sem querer saber das determinações sociopolíticas nas quais se insere e nem do sujeito. Trata-se, portanto, de uma

“ideologia da foraclusão do sujeito” cuja máxima expressão se encontrará na doxa econômica que postula que os mercados funcionam sozinhos, regidos por suas próprias leis, independentemente da vontade de seus atores e daqueles que são afetados pelos movimentos do capital (BRAUNSTEIN, 2010: 157).

Portanto, se a máxima expressão atmosférica da aletosfera é, hoje, o mercado, podemos dizer que estamos inseridos numa “Atmosfera de Mercado”, ainda que, de acordo com Böhme (1993), entendamos que as atmosferas não são flutuantes, sem conexão com e entre os objetos e os sujeitos. A aletosfera, com sua atmosfera de mercado, aliena os sujeitos de seus próprios corpos físicos e sociais e de outras atmosferas em que se inserem, criando o semblante de que os corpos funcionam sozinhos, independentes dos sujeitos, e de que são passíveis de completo gerenciamento pela ciência. Com efeito, a presença do sujeito deixa de se apresentar perceptível para ele mesmo, e sua disposição para com a presença de outras presenças, nas atmosferas que vivencia, se reduz. A atmosfera de mercado, fruto da aletosfera capitalista, seria, assim, uma atmosfera que corrompe atmosferas, alterando seus climas, de modo a destruir e “expulsa-las para dentro”, tal qual uma fagocitose, a fim de se apropriar delas.

Não obstante, na condição de expectadores foracluídos da própria atuação, podemos ainda questionar o lugar da humanidade como agente

das transformações terrestres na chamada “Era do Antropoceno”, pois se os sujeitos estão subordinados a uma lógica discursiva do mercado que também os “expulsa”, o que vigoraria nos meandros da Era do Antropoceno seria o lugar de subordinação dos seres humanos ao Capitaloceno, em sua modalidade vigente que podemos chamar de “Era do Mercadoceno”.

No Mercadoceno, a característica de uma atmosfera ser espacialmente sem fronteira e não localizável (Böhme, 1993) é apropriada enquanto estratégia. Acerca disso, a socióloga Saskia Sassen (2016) observa que estamos vivendo uma época de expulsões generalizadas, onde o “o ‘opressor’ é cada vez mais um sistema complexo que combina pessoas, redes e máquinas, sem ter um centro visível” (SASSEN, 2016: 19-20), pilhas de redes e instituições que se configuram não mais apenas como elites predatórias, mas formações predatórias: “uma combinação de elites e de capacidades sistêmicas na qual o mercado financeiro é um facilitador fundamental, que empurra na direção de uma concentração aguda” (SASSEN, 2016: 22).

Porém, a atmosfera de mercado, em outra face, revela seu caráter não flutuante, onde tudo se conecta, condensadamente. Apesar das formações predatórias não apresentarem um centro visível, Sassen afirma que

há lugares em que tudo se reúne, onde o poder se torna concreto e pode ser desafiado, e onde os oprimidos são parte da infraestrutura social pelo poder. As cidades globais são um desses lugares. (SASSEN, 2016: p. 20)

Para a autora, as cidades globais, construídas em rede no mundo inteiro como espaços estratégicos para funções econômicas avançadas, funcionam como uma “nova geografia da centralidade que atravessa as velhas linhas divisórias Norte-Sul e Oriente-Ocidente, assim como a rede de locais que oferecem bens e serviços terceirizados” (SASSEN, 2016: 17-18).

Entretanto, seja com o poder se manifestando de modo concreto nas cidades globais, seja de modo difuso nos locais que fornecem os bens que

sustentam as cidades globais¹⁰, a atmosfera de mercado pesa em bloco no planeta, sendo onipresente a dimensão das transformações materiais de áreas cada vez maiores do planeta como zonas extremas para operações econômicas cruciais. Acerca disso, faz-se pertinente evocar as chamadas “zonas de sacrifícios”¹¹, locais estrategicamente escolhidos para serem sistematicamente explorados e poluídos pela previsível e desértica geopolítica das expansões econômicas que expulsam a multiplicidade da matéria pulsante das paisagens naturais, ou ainda, como diz Sassen (2016), que expulsam pedaços da Biosfera de seu espaço vital. A atmosfera de mercado é, assim, por excelência, a atmosfera das destruições ecológicas e das alterações climáticas, que propaga e amplifica o centro da voz humana da aletosfera até a Biosfera, imprimindo na Terra seus rostos em forma de latusas, cinzéis das destruições.

Ademais, além das marcas diretas esculpidas pela destruição da biosfera, a aletosfera, enquanto camada, encobre as múltiplas vias de acesso do sujeito ao mundo natural. Como Böhme (1993) adverte, faz uma grande diferença o portal pelo qual ganha-se acesso a uma coisa, um conhecimento, uma ciência. No caso da contextualização atmosférica que aqui tratamos, o mundo natural e suas paisagens são acessadas unicamente pela dimensão da mercadoria. A natureza perde a aura, é financeirizada e consumida com a promessa de eterna reposição nas gôndolas dos supermercados. A aletosfera capitalista gerencia a aura dos objetos transformando-a em fetiche. O âmbito de distanciamento, respeito e inacessibilidade para constituição da aura evocado por Benjamin (2006), é capturado e deslocado para uma atmosfera de fetichização da mercadoria, onde é promovido o semblante de que seja possível o acesso a toda verdade, ao “a mais”, ao gozo total, acesso à Coisa perdida inconsciente (*das Ding*), fazendo semblante, inclusive, da possibilidade de ser encontrado por esta Coisa por meio das latusas. A aletosfera cria

¹⁰ Por exemplo, ainda que os dados devam ser atualizados, vale mencionar que, para manter e satisfazer a demanda de recursos naturais, energia e confinamento dos resíduos que a cidade de Londres (que reúne cerca de 12% da população britânica) produzia, é preciso uma superfície 120 vezes maior do que ela. As 29 cidades europeias de maior destaque requerem áreas entre 565 a 1.130 vezes mais extensas do que ocupam. (WALDMAN, 2010, p. 54)

¹¹ Do mesmo modo, também existem as chamadas “populações de sacrifício”, termo que se aplica a populações de baixa renda ou minorias étnicas prejudicadas pelas práticas de destruições ambientais.

assim uma atmosfera de deserização da aura, promovendo um encurtamento do *phatos* da distância, comprimindo o espaço em que pulsa o entre, a fim de expulsá-lo. Pois a atmosfera sua manifestação lapidada vigente – a atmosfera de mercado – querem expulsar a falta, o inconsciente, a incapacidade de acesso ao todo. O entre, o espaço, a distância, é o inapreensível e o inapropriável que marca uma borda, um limite, logo, precisa ser eliminado. Assim, o espaço entre o sujeito e o objeto perde o horizonte e a atmosfera, se *imedi-ata*, colando o sujeito ao objeto.

Entretanto, diante de tudo o que foi exposto, estando a voz humana no centro de uma esfera cuja atmosfera a separa de seu corpo físico e social, urge a necessidade de pensar saídas que furem tal espectro de controle, uma vez que o corpo, o sujeito, e a própria voz são não-todos controláveis. Nessa direção, uma perspectiva seria a de usar a própria voz humana da aletosfera para convocar as coisas que essa mesma voz encobriu e/ou expulsou.

Um exemplo é a proposta de Sassen (2016) sobre a necessidade da criação de quadros teóricos inéditos para entender as patologias do capitalismo global, conceitos que nos levem para além de categorias que nos são familiares (e assim gerenciáveis), insuficientes para perceber a profundidade e a complexidade dos deslocamentos sociais e ambientais que estão acontecendo no mundo. Por isso a autora defende que colocar os termos enquanto “mais” desigualdades, “mais” prisões, “mais” destruições ambientais, “mais” pobreza, faz parecer que ainda estamos em terreno conhecido, como se houvesse apenas um pouco mais de tudo de ruim que já sabemos que acontece, e não uma ruptura radical. Isso é o que a faz defender a redenominação do conceito “mudança climática” para “terra morta”.

Outro exemplo seria a sustentação da própria linguagem que escapa, em ato, pela arte. Ressalto aqui os trabalhos *landart* do casal de artistas Christo e Jeanne-Claude, em especial a obra “Wrapped Trees”

(1997-1998), realizada no parque da Fundação Beyeler, na Suíça¹². Trata-se de uma obra que abre um espaço de receptividade do observador para com a aura que desponta na paisagem, por meio de um empacotamento das árvores com material semi-transparente, ao modo de um embrulho, cujo efeito é o oposto ao de um encobrimento: as árvores são corporalmente convocadas para serem olhadas por sujeitos corporalmente convocados para olhá-las. Tornando-se assim agudamente perceptíveis, destacam-se da colagem achatante e normopática a que são submetidas na aletosfera. O envelopamento faz a função do véu que envolve e revela a presença desconcertante da atmosfera que escapa à linguagem que ali jaz, com os êxtases das árvores por debaixo do envelope, que os concentra e amplifica na paisagem. Ademais, o envelopamento também faz a função de borda, tal como a borda de um vazo que recria o vazio, onde as árvores são/estão colocadas, O que implica dizer que a presença das árvores se faz tão fortemente presente porque junto a elas uma presença vazia é sustentada. Tal condição permite trazer de volta a pulsação das árvores e do vazio expulsos e alienados de nossa subjetividade por meio do restabelecimento da atmosfera de mistério, distanciamento e inacessibilidade que, por sua vez, também desata e desimediata os sujeitos dos objetos,

Por fim, levando em conta a necessidade do corpo presente e de um sujeito que se apresente, presente, para que a percepção das atmosferas possa ser sentida, a pesquisadora que aqui escreve trará dois exemplos, na primeira pessoa do singular, que permitem dar corpo aos tropeços que abrem espaços nos sentidos já dados, para os sem tidos.

O primeiro, diz respeito à experiência disruptiva que tive com a palavra e a coisa “córrego”. Enquanto moradora desde a tenra infância de uma cidade extremamente urbanizada, os córregos para mim sempre estiveram associados ao esgoto, à água suja a céu aberto, à falta de canalização. Deste modo, seu significante também sempre estivera poluído para mim. Depois de muito tempo, por ocasião do lançamento do documentário “Sobre rios e córregos” (TAVARES, 2010), pude perceber, com assombro, que um córrego é um riacho, ainda que eu já soubesse.

¹² Christo e Jeanne-Claude, Wrapped Trees, Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland 1997-98. <<https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-trees>>. Acesso em: 17 fev 2020.

Diante de tal deslocamento que me deixou sem palavras, pude escutar o inconsciente que não falha, mas fala. E que me falou algo sobre o tamanho impacto dessa verdade da cultura, que destrói até as palavras atribuídas às coisas que destrói.

O segundo exemplo, também relacionado a esse tema, foi o efeito que teve em minha relação com a cidade e com os rios e córregos que nela vivem, a ocasião em que eu pude perceber, com receptividade ativa, quando essas águas passam por debaixo dos meus pés e dos pés da cidade, sob o chão cimentado. A condição de não saber da presença deles ali, por terem sido completamente retirados do campo de visão coletiva, tendo seus êxtases severamente dilapidados, bloqueava a possibilidade de eu sentir quaisquer nuances de suas tintas e, assim, estabelecer uma relação com eles.

Nessas duas exemplificações, os córregos e os rios foram desfeitos e refeitos pelas palavras e criaram em mim um efeito de acontecimento: os rios e os córregos da cidade urbanizada aconteceram em mim, como nunca antes, e, junto a eles, outras temporalidades às suas margens me afetaram. Tais experiências ilustram como a própria voz humana, estando ela no nosso centro, é capaz de fazer a função não somente de encobrimento, mas também, de envelopamento que abre espaço para outras vozes, inumanas e até inaudíveis, entrarem também nessa construção de centralidade. Experiências onde o êxtase da voz que sai de si mesma arrisca-se ao estrangeiro, ao encontro com o outro, dissolvendo assim, a própria ideia de centro. Então, além das vielas por onde é possível perceber que debaixo delas corre um fio de rio, quando vejo uma tampa de bueiro no asfalto, sempre que posso, procuro ler se ali está escrito “águas pluviais” e sutilmente aproximar meu ouvido para tentar escutá-las nas galerias escusas. E continuo me surpreendendo, porém, não sem dor.

Referências

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua possibilidade de reprodução técnica", in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BRAUNSTEIN, Néstor. "O discurso capitalista: quinto discurso? O discurso dos mercados (pst): sexto discurso?", in *A peste*, São Paulo, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010.
- BÖHME, Gernot. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics", in *Thesis Eleven*. Volume: 36 issue: 1, 1993. Trad. Diogo Silva Corrêa e Olivia von der Weid, A atmosfera como o conceito fundamental da nova estética. "<<https://blogdosociofilo.com/2017/09/14/a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estetica-por-gernot-bohme/>>". Acesso em: 17 fev 2020.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de. *O fenômeno humano*. São Paulo: Cultrix, (1995) 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1969-1970) 1992.
- MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2014.
- MICHAELIS. *Michaelis Dicionário da Língua Portuguesa*. Versão online: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 17 fev 20.
- PACHECO FILHO, Raul Albino. "Compra um Mercedes Bénz prá mim?", in: *Psicologia Revista*, São Paulo, v. 24, n.1, 2015.
- SASSEN, Saskia. *Expulsões: brutalidade e complexidade na economia global*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- Sobre rios e córregos. Direção: Camilo Tavares. São Paulo: Pequi Filmes e LC Barreto, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Bgt9prBUFg>>. Acesso em: 18 fev 2020.

Paisagem e metrópole

Roberto Rüsche

Arquiteto e urbanista, doutorando do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pesquisador do Laboratório de Paisagem, Arte e Cultura (LABPARC/ FAUUSP) em grupo de estudo intitulado "Estudos sobre a imaginação poética em paisagismo". É docente do Centro Universitário Sant'anna – Uni Sant'anna – nas disciplinas de paisagismo, urbanismo e planejamento urbano.

Resumo: As reflexões contidas neste escrito versam sobre a paisagem enquanto um modo de experiência sensível da realidade. Inicialmente, são apresentados alguns aspectos contidos na obra de autores que não apenas caracterizam as particularidades da paisagem sob um ponto de vista estético, mas também sugerem os desdobramentos contidos na vivência paisagística do mundo em que habitamos. Para além de imagens idílicas ou pitorescas, o texto aborda a experiência estética das cidades e das metrópoles, apresentadas por um olhar paisagístico. No exercício de leitura das grandes cidades, a paisagem mostra-se como uma categoria capaz de aproximar realidades a princípio afastadas de nossa sensibilidade.

Palavras-chave: paisagem; metrópole; experiência estética;

Abstract: The reflections contained in this writing are about the landscape as a sensitive experience of reality. First, the work presents authors and aspects that not only characterize the particularities of the landscape as an aesthetic experience, but also suggest the developments contained in the landscape perception and livingness of the world. Beside the images that suggest idyllic or picturesque images, the text refers to the aesthetic experience of cities and metropolises presented by the landscape approach. In the exercise of reading the metropolis and the scenes of large cities, the landscape can be understood itself as a category capable of bringing together the different realities that surround but are initially distant from our sensitivity.

Keywords: landscape; metropolis; aesthetic experience.

O presente texto tem como objetivo associar paisagem e experiência estética dos lugares, procurando suscitar a validade do sentimento paisagístico como um modo de apropriação sensível da realidade que nos envolve. Não se tratando de um ponto de vista artístico sobre as paisagens, as considerações aqui reunidas visam indicar os desdobramentos da paisagem enquanto uma relação sensível com o mundo, na qual a linguagem poética cumpre a função de mediar o encontro do homem com as dimensões limitadas e ilimitadas presentes na vivência dos ambientes em que habitamos. Além de uma disposição em relação à natureza, a paisagem nos aponta ainda para uma possibilidade de acolher esteticamente as cidades e as metrópoles, fenômenos apartados das relações com a natureza e as dimensões do mundo natural.

Paisagem e experiência estética

Em meio aos diversos desdobramentos que as relações entre paisagem e estética sugerem, os apontamentos aqui selecionados procuram não apenas apresentar a experiência paisagística como um modo de interação sensível com a natureza e o ambiente que nos envolve, mas também suscitar a ideia de que, através das paisagens, consideradas enquanto unidades sensíveis (SIMMEL, 2011), instaura-se uma permanente e sempre renovada relação de alteridade que, a partir da aproximação entre a sensibilidade e a natureza ou mesmo entre a sensibilidade e o mundo em que habitamos, sugere e insinua os laços profundos, incógnitos e misteriosos da nossa própria existência na Terra.

Na tentativa de esboçar o prolongamento que a experiência estética da paisagem nos sugere, as considerações de Simmel¹³ estabelecem alguns parâmetros fundamentais. Em primeiro lugar, o autor afirma que, embora compreendida em uma unidade autossuficiente e limitada – os limites estabelecidos na vista de uma paisagem – a paisagem se manifesta como um prolongamento, uma extensão, uma projeção que se lança à

¹³ O texto de Georg Simmel constitui uma referência incontornável ao estudo das relações entre paisagem e estética. *Filosofia da paisagem*, publicado em 1913, possui um valor original na medida em que confere à paisagem o inédito *status* de uma questão filosófica, um problema a ser tratado no campo da filosofia (SERRÃO, 2011).

continuidade do tempo e do espaço, ao ilimitado que define o todo da própria natureza. Em um campo visual restrito, a paisagem afirma tanto sua unidade e individualidade, sua autonomia quanto arranjo espacial próprio, quanto seu vínculo à totalidade natural da qual foi subtraída. Em um processo semelhante a uma obra de arte *in statu nascendi*, a seleção e recomposição efetuada pelo artista na conformação de uma paisagem preserva o vínculo com a totalidade da Natureza. Desde o seu surgimento, embora autônoma, a paisagem é atravessada “pelo obscuro saber desta conexão infinita” que caracteriza o mundo natural (SIMMEL, 2011: 43).

É justamente isso que o artista faz – partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado, delimita uma porção, capta-a e enforma-a como unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma, e corta os fios que a ligam ao mundo para voltar a ligá-los ao seu centro próprio – tudo isso fazemos nós numa medida inferior, menos fundada em princípios, de modo mais fragmentário e de limites incertos, logo que em vez de um prado e uma casa e um ribeiro e um cortejo de nuvens olhamos uma paisagem. (SIMMEL, 2011: 45).

Em segundo lugar, é preciso sublinhar que Simmel atribui à *Stimmung* de uma paisagem – traduzido enquanto um determinado estado de alma que, concomitantemente, habita a dimensão sentimental do observador e se localiza objetivamente na paisagem – a capacidade de reconstituir a totalidade da qual a paisagem foi extraída. No acolhimento estético do ambiente natural, a paisagem, mediante uma particular condição anímica e afetiva, assegura os vínculos à Natureza, e nos oferece a intuição das dimensões ilimitadas que a caracteriza.

A partir de Simmel, é possível identificar em demais autores tanto os prolongamentos e extensões que a experiência sensível das paisagens nos sugere, quanto o caráter incógnito que pauta a vivência do mundo sob um ponto de vista paisagístico. Nesse sentido, reconhecemos em Erwin Straus esse vínculo da paisagem com a inconclusão de uma permanente abertura, atingindo, nesse caso, os extremos de uma desorientação fundada sobre dimensões reais e concretas do mundo em que vivemos.

Entre o aqui e o além, a experiência paisagística antecipa qualquer significação e envolve o sujeito em uma atmosfera selvagem, muda e primitiva, situada “entre a pura física e a pura paisagem” (STRAUS, 2000: 378). A paisagem não trata, portanto, do espaço fechado, desprovido de horizonte, sistematizado por um sistema de coordenadas onde a origem é arbitrária e absoluta, mas refere-se à presença do horizonte que nos envolve, nunca é alcançado e que se movimenta na própria experiência paisagística – os “lugares adjacentes no interior de um círculo de visibilidade” (Idem), no qual o sujeito sempre está no centro, fruindo de um evento único, não passível de repetição. Segundo Straus, a paisagem recusa o plano e o programa e opõe-se à viagem cuidadosamente preparada e elaborada. Do tempo objetivo da viagem, a paisagem se afasta, recua à medida que se relaciona ao tempo não mensurável determinado por um estado de espírito.

No crepúsculo, na escuridão, no nevoeiro, eu ainda estou na paisagem. Minha posição atual é sempre determinada por aquela que me é mais vizinha; eu posso ainda me mover. Mas eu não sei mais onde estou, eu não posso determinar mais minha posição num conjunto panorâmico (STRAUS, 2000: 379).

Composta por momentos fugazes, espontâneos, desejos e motivações súbitas que não compreendem um objetivo definido e não alcançam uma resolução precisa, a paisagem permanentemente redefine seu horizonte e seus limites. Quanto mais nos aproximamos e conquistamos a paisagem, mais nos perdemos em relação ao mundo e a nós mesmos, eliminado perspectivas objetivas, históricas e demais aspectos relativos à nossa própria consciência acordada – na paisagem, complementa Straus, sonha-se desperto e com os olhos abertos. No devaneio paisagístico, colocamo-nos em um ambiente hostil e selvagem, não domesticado, e tampouco compreendido pela cultura humana. Contrariamente, “[o homem] não pode mais ficar completamente na paisagem, mas também não pode escapar da paisagem por completo” (STRAUS, 2000: 388).

Complementando os argumentos de Simmel e Straus, os apontamentos de Eric Dardel acerca da geografia, do saber geográfico, e da paisagem afirmam a condição incontornavelmente geográfica e sensível do habitar humano sobre a Terra e conferem às expressões artísticas e poéticas uma importância central na medida em que informam e transmitem as características e o tom da experiência paisagística. A partir de Dardel, dentre demais aspectos, é importante reconhecer que a paisagem desdobra-se em um valor existencial, situado para além da ciência ou da beleza natural. “Todo objetivo de Dardel será mostrar que a geografia está envolvida, em sua própria essência, por esta indagação ontológica concernente ao homem, e é ali que ela encontra, finalmente, seu sentido mais verdadeiro” (BESSE, 2006, p. 85).

De acordo com Dardel, paisagem e realidade geográfica dizem respeito ao momento inaugural em que se efetiva uma descoberta da Terra, do ambiente que nos envolve, uma realidade que se exibe materialmente ao homem e esteticamente o questiona, impelindo-o à transgressão das dimensões cognoscíveis e objetiváveis concernentes ao intelecto. Na experiência paisagística dardeliana, há uma vontade de “conhecer o desconhecido”, “de alcançar o inacessível” pautado sobre “uma relação concreta”, “uma geograficidade do homem, de sua existência e de seu destino” (DARDEL, 1990: 2). Não exclusiva ao cientista, ao pesquisador ou ao geógrafo em sentido estrito, a paisagem refere-se ao mundo dos homens, aos povos que o habitam. A paisagem não é, para Dardel, um simples arranjo de elementos justapostos. Em uma única impressão, em um só instante, a paisagem incorpora a ideia de uma totalidade, de uma confluência, de uma harmonia fundamentada sobre a sensibilidade com a qual acolhemos a realidade habitada. Trata-se de um encontro estético, no qual o homem se liberta das dimensões espaço-temporais finitas e conhecidas, vislumbrando a expressão de uma abertura, de um horizonte, de um “plano de fundo real ou imaginário que o espaço abre além do olhar” (Idem: 42).

No desvelamento do mundo mediado pela experiência paisagística, as expressões artísticas e poéticas possuem para Dardel uma importância fundamental. Comprável à geografia como escritura da Terra, a paisagem se expressa e nos fala sob “o jogo alternado da sombra e da luz”, no qual

“a linguagem do geógrafo torna-se sem esforço, a do poeta.” (Idem: 3). “Enquanto presença insistente, quase obsessiva” (Idem), a dimensão estética e a representação sensível misturam-se aos rios, às montanhas, aos vales ou às aldeias situadas nos penhascos que se projetam sobre o mar. Não correspondendo a uma fantasia, a um descolamento das dimensões reais, “há, manifestamente, para Dardel, uma verdade das aparências, porque elas não são ilusões, mas a fisionomia do fenômeno [a que] não se pode aceder a não ser por um encontro estético.” (BESSE, 1990: 145). É, portanto, através dessas surrealizações (ou irrealizações) sensíveis que a paisagem se mostra, se deixar ver e se apresenta. O desdobramento do horizonte, bem como das demais características que definem a experiência paisagística, não se faz alheio a um olhar vivo que, encarnado e comprometido com a realidade, representa o gênio de um lugar sob uma forma sensível e poética.

O passeio de Robert Smithson por Passaic

Em um sábado outonal de 1967, Robert Smithson se dirige a Passaic, localidade situada nos subúrbios de Nova Jersey. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, publicado em dezembro do mesmo ano, encerra o relato da viagem de Smithson à cidade, reunindo, em textos e fotografias, os comentários e as impressões momentâneas e imprevistas do viajante sobre o percurso empreendido. Ao contrário do que se pode pensar, *monumentos* não designam, na narrativa de Smithson, qualquer obra erigida a comemorações, acontecimentos ou personalidades. Mais acertadamente, a expressão se associa a um conjunto de elementos comuns e desprestiosos dispostos nos lugares percorridos pelo artista viajante: uma ponte sobre o rio Passaic; muros de contenção; uma plataforma de bombeamento; uma cratera artificial; uma placa; a vista do centro de Passaic; e uma caixa de areia. Afirmando uma radical disparidade com outros tantos relatos e narrativas de viagem¹⁴ não há, a

¹⁴ Referimo-nos aqui às narrativas de viagem elaboradas entre os séculos XVIII e XIX, notabilizadas por representações belas, pitorescas ou sublimes das cenas de natureza imiscuídas às ruínas e à herança da cultura e civilização humanas, a exemplo do relato de Goethe, de sua *Viagem à Itália*, bem como outras experiências de viajantes alinhados com o pensamento estético científico ou com as diferentes correntes do romantismo.

princípio, qualquer notabilidade, singularidade ou expectativa na imersão suburbana de Smithson. O deslocamento smithsoniano se expressa, desde seu início, de modo casual e fortuito: “Em um sábado, 30 de setembro de 1967, fui ao edifício da Port Authority na rua Quarenta e Dois com a Oitava Avenida. [...] A seguir, fui ao guichê 21 e comprei um bilhete de ida para Passaic” (SMITHSON, 2003: 123).

O que se sucede à partida, no deslocamento do ônibus até Passaic, são reflexões que se mostram superficiais e desinteressantes, pautadas por uma relação limitada à concretude do mundo cotidiano, desprovida de interesses e restrita à simples aparência das coisas e dos objetos reproduzidos na dispersão de anúncios, escritos de jornais, e livros relatados pelo viajante. Não obstante a pouca atenção que Smithson confere a tais documentos, conforme indica o modo com que o artista empreende as leituras e observações nos materiais que tem à mão – “Sentei-me e abri o *Times*. Passei os olhos sobre seção de arte [...]”; “[...] meus olhos tropeçavam no texto em títulos tais como ‘Melhora Sazonal’, ‘Serviço de mudança’, e ‘Transportar uma escultura de 1.000 libras também pode ser uma boa obra de arte’”; ou ainda a leitura da manchete em letras maiúsculas “O ESTADO POLICIAL EMERGENTE NO GOVERNO ESPIÃO NORTE-AMERICANO” (Idem: 123) – transparece nas descrições iniciais de Smithson o delineamento de uma atmosfera decisiva à ambientação do leitor ao relato do artista. A desatenção e o despreendimento do viajante com o cenário envolvente, pouco atento ao que se mostra da janela do ônibus – “do lado de fora do ônibus, passou voando um motel Howard Johnson, uma sinfonia de laranja e azul” (Idem: 123) – transmitem imagens pálidas e pouco atraentes que, desde o início do relato, parecem impregnar os subúrbios visitados pelo artista.

Assim que salta do ônibus, o primeiro monumento – uma ponte sobre o rio Passaic – é observada sob o “sol do meio dia [que] dava um caráter cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio numa *imagem superexposta*” (Idem: 123). A luz direta, implacável do sol a pino, parece acentuar uma espécie de impenetrabilidade contida na própria experiência sensível. Em outras palavras, em locais desprovidos de beleza e encanto, a própria luz, a claridade que é acentuada pelo sol vertical, reforça as dificuldades de captar as formas e os contornos dos objetos

bem como sugere certa resistência à fruição estética sob os parâmetros do belo ou do pitoresco, tão comuns em outros modos da experiência paisagística. Embora indiscutivelmente se trate de uma experiência estética, as representações de Passaic através da lente smithsoniana se mostram através de uma hiperexposição, mediante imagens e representações textuais que sugerem e confirmam cenários de difícil assimilação. Se, em outros casos, o sol revela os reflexos e as sombras e determina o prazer do olhar, em Passaic tudo se mostra inacessível: a ponte e o rio são reduzidos a desnaturadas fotografias.

O sol converteu-se numa lâmpada monstruosa que projetava uma série sucessiva de ‘fotogramas’ em direção aos meus olhos através da minha Instamatic. Quanto andei sobre a ponte, foi como se andasse sobre uma fotografia enorme feita de madeira e aço e, debaixo, o rio existia apenas e tão somente uma imagem branca e contínua (Idem: 126).

Perto dali uma barcaça, como uma forma “retangular inerte”, transportava um material desconhecido (p. 126). A ponte girava em torno de seu eixo para a passagem da embarcação e sugeria ao viajante “os movimentos *limitados* de um mundo fora de moda” (Idem: 126). Tudo se apresenta como ruídos, como fenômenos em constante desarmonia com o viajante, deslocado de seu território de origem. Em Passaic, a atmosfera é pesada, dura, demasiadamente clara, desprovida de nuances, de tons intermediários, de cores e luminosidade que aprofundariam o olhar do viajante e do leitor nas cenas da experiência vivida.

O segundo monumento, os muros de uma contenção em concreto, sustentava a construção de uma autopista. Sobreposta e confundida com a via existente, a obra da nova via exibia uma feição caótica, uma confusão de formas estáticas, paralisadas e imóveis. A circunstância da visita em pleno sábado, confere ao fenômeno a ideia de um futuro já arruinado pelo próprio trabalho do homem e das máquinas – “criaturas pré-históricas atoladas no barro”; “máquinas extintas – dinossauros mecânicos desprovidos de pele” (Idem: 126). Ali por perto, a monotonia das casas multiplicadas e dispostas lado-a-lado confirmam as imagens de um

presente desesperançoso. Somente um grupo de crianças parece incomodar aquele silêncio mortal, atirando pedras umas nas outras perto de uma vala.

Mais adiante, uma plataforma de bombeamento e uma cratera artificial. Da água sugada do meio do rio, percebiam-se os detritos através dos ruídos que emanavam das paredes do duto. Na cratera, a água era “pálida e cristalina” (Idem: 126). Uma “fonte infernal” parecia inundar “o rio com fumaça líquida”, contribuindo para a consolidação de um cenário expressivo quanto débil e desprovido de qualquer ímpeto criador. Assim como o conjunto de crianças descrito acima, ou o barulho dos detritos chocando-se contra o duto metálico, novamente Smithson destaca outros ruídos que, ao mesmo tempo e em sentido contrário, anulam o silêncio completo daquela realidade e confirmam sua palidez, sua desesperança. Neste caso, a “voz tênue de um sistema de alto-falante” assinalava as impressões de “uma espécie de mundo autodestruidor de imortalidade falida e com a grandeza opressiva de um selo postal” (Idem: 126). Perplexo e desorientado, Smithson declara:

Esse panorama zero parecia conter ruínas ao reverso, isto é, todas as novas construções que finalmente se construiriam. Isto é, o contrário da “ruína romântica”, porque os edifícios não caem em ruínas depois de haver sido construídos, mas crescem até a ruína conforme são construídos. [...]. Mas os subúrbios existem sem um passado racional e sem os “grandes acontecimentos” da história. [...]. Uma Utopia sem base de sustentação, um lugar onde as máquinas estão ociosas e o sol converteu-se em vidro; um lugar onde a Passaic Concret Plant (235 River Drive) faz bons negócios com PEDRA, BETUME, AREIA E CIMENTO (Idem: 127).

Assim, é no jogo de “futuros abandonados” que Passaic revela o seu sentido aos olhos do narrador. Impregnado em outras vistas, como a da vitrine de uma concessionária de veículos, o destino da cidade está contaminado por essa sua atmosfera de desesperança, de aniquilamento da vida, e das possibilidades criativas. Smithson aponta para uma espécie

de impossibilidade em que ir *além* da realidade, espreitar os desdobramentos da experiência paisagística de Passaic, parece conduzir a uma via sem saída. Entretanto, mesmo diante de um conjunto de desilusões, a paisagem suburbana a partir da narrativa de Smithson nos revela algo, nos apresenta impressões e intuições de outras dimensões fundamentadas no cenário apocalíptico de Passaic. Desprovida de beleza ou encanto, a experiência estética smithsonian a afirma o desvelamento de um “novo território”, de “um patamar mais profundo da futuridade”, de uma possibilidade de abandonar um “futuro real para avançar em direção a um futuro falso” (Idem: 127).

À medida que a narrativa se desenvolve, a partir de outros monumentos relatados pelo artista, confirma-se tanto o estado desnaturalizado da realidade diretamente experimentada quanto essa espécie de imersão em outro tempo e espaço de desconhecidas dimensões. A vacuidade do centro de Passaic e a imensidão do grande estacionamento, o qual segmenta a cidade e espelha os seus dois lados, sugerem a “ideia lugar-comum da noção de infinitude”. Assim como observado anteriormente, o modo como Passaic se apresenta ao viajante, incluindo a expressão das cenas avistadas, é fundamental para o desencadeamento das sensações e também das reflexões por parte do artista. Em outra parte do relato, a luz cintilante, descrita pelo “sol encardido da tarde refletido nas traseiras indiferentes dos carros”, apresenta o futuro “fora de moda” para o qual o artista fora transportado (Idem: 127).

Estou convencido [de] que o futuro está perdido em algum lugar nos lixos do passado não-histórico; está nos jornais de ontem; nos anúncios ingênuos de filmes de ficção científica, no espelho falso dos nossos sonhos rejeitados. O tempo converte as metáforas em coisas e as empilha em câmaras frigoríficas, ou as coloca nos playgrounds celestiais dos subúrbios (Idem: 127, 128).

A despedida de Passaic se dá “sob a luz mortiça” (Idem: 128). O último monumento, uma caixa de areia, tomada como uma “maquete de um deserto” (Idem: 128), reflete o brilho de um sol entristecido que, ao narrador, sugere “a dissolução severa de continentes inteiros, o

secamento dos oceanos, [a aniquilação das] florestas verdes e altas montanhas" (Idem: 128). Em uma perspectiva destituída de admiração ou esperança, Smithson converte o recipiente de areia em uma espécie de túmulo, onde "tudo o que existia era milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizadas" – a tumba aberta, "onde crianças brincam alegremente" (Idem: 128). Finalmente, o autor reflete sobre a entropia, a desordem, a (ir)reversibilidade contidas naquela confusão de fenômenos que ao viajante se apresentava. Em um desfecho súbito e sem qualquer exaltação, transparece uma incredulidade no presente. Em consonância com as demais cenas e o conjunto dos monumentos descritos, manifesta-se assim uma interrogação sobre o futuro para além de Passaic, dos seus limites espaço-temporais. Na experiência smithsoniana, o ilimitado e o incógnito tornam a habitar a experiência paisagística e a questionar sobre o destino dos homens não sob a forma idílica, bela e sublime que, eventualmente, caracterizariam o relato, mas sob o aspecto árduo, infértil e desolador de um subúrbio que já repousa no esquecimento.

Paisagem e metrópole: renovadas perspectivas

Diante dos elementos aqui reunidos – considerações sobre a paisagem e uma viagem a um subúrbio norte-americano – eventualmente podemos identificar aspectos que nos indiquem caminhos e possibilidades à apreensão e decodificação sensíveis dos territórios metropolitanos, dos lugares que, encastoados na metrópole contemporânea, inicialmente se expressam como fenômenos de difícil assimilação. A partir de expedições a localidades pontuais da Região Metropolitana de São Paulo, observa-se uma série de acontecimentos que afirmam uma radical alteridade em relação aos domínios da sensibilidade humana, os quais, entretanto, parecem encontrar, através de um ponto de vista paisagístico, um modo de aproximação e de incorporação ao campo dos afetos e das emoções, tornando-os parte das referências que conformam a realidade em que vivemos. Precisamente, trata-se de um esforço na direção de incorporar aos domínios da sensibilidade lugares que, a princípio, sugerem um afastamento extremo, uma perda de referência, uma imersão em

dimensões inumanas que as cidades e as metrópoles em seu desenvolvimento instituíram.

Os limites contidos no interior da metrópole que justapõem fronteiras administrativas e se sobrepõem aos compartimentos naturais – rios, vales e montanhas; as indicações e sinalizações que representam a ação humana sobre o território, marcações reais e abstratas que artificialmente e juridicamente indicam inícios e términos em uma mesma superfície; todo um conjunto de infraestruturas: o arco da ponte sobre o rio, as torres e as linhas de alta tensão, as vias expressas sobre as quais circula um incontável número de veículos que se apressam cada um em sua rota; uma série de elementos que informa processos inacabados, incompletos, desequilíbrios sobre os quais se funda o próprio êxito da metrópole. Habitações precárias, a favela contigua à linha do trem, os incontáveis pilares de uma planta industrial abandonada, torres de armazenamento, a vegetação escura que, ao fundo, emoldura os ruídos de uma realidade exasperante; um texto composto por frases desconexas que se expressam em uma língua estranha, pronunciada por diferentes e distantes vozes.

**Figuras 1 a 4: Região Metropolitana de São Paulo
Fronteira São Paulo – Osasco/ Osasco – São Paulo**

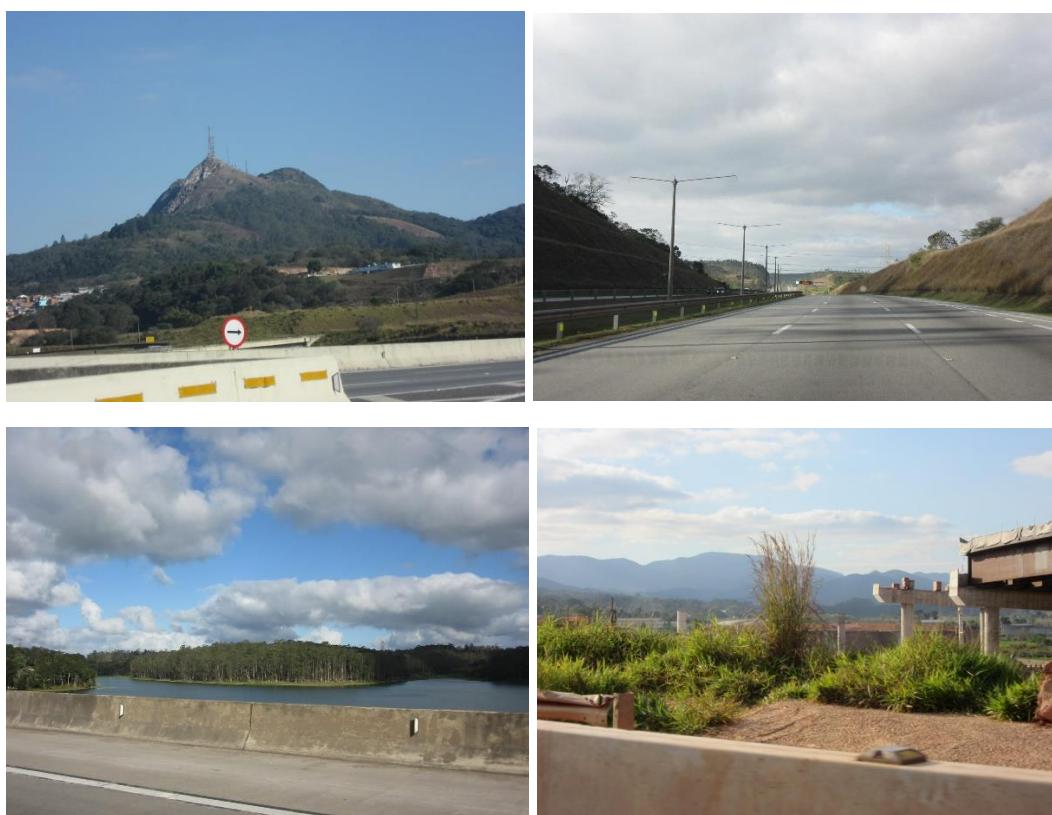


fonte: Roberto Rüsche.

As viagens através da metrópole nos impulsionam para um corte transversal no momento e nos lugares presentes. Em diferentes e inéditos pontos de vistas sobre a metrópole atravessada, cabe igualmente suspender os abalos e as perturbações aos quais se expõe o viajante em seu contato sempre próximo e árduo com a realidade. Imiscuída em meio às construções, ao solo modificado, a natureza se mostra através do sol, cada vez mais inclinado em um fim de tarde, da luz amarela que tonifica a vegetação e a montanha que, dia após dia, em seu movimento geológico milenar, nos observa. Perpassada sem reverência, ao mesmo tempo em que circulamos sobre as vias de alcance regional, a natureza se entremeia na metrópole, silenciosamente, desafiando a exatidão das distâncias e do tempo. A estrada, as partidas e as chegadas conduzem viajante e inspiram toda sorte de reflexões. Sob o azul do céu, preenchido por nuvens brancas e fartas, a mata frondosa e impenetrável é atravessada,

seccionada, pelo ímpeto do homem, sua engenhosidade e sua tragédia. Desordenadamente dispostas sobre o território, incontáveis luzes brilham e conformam um emaranhado de fios que revelam distintas situações de uma urbanização caótica e pouco planejada. Mais do que o brilho, é a escuridão dos espaços vazios que movimenta a imaginação do viajante enquanto todos dormem. Sob meus pés e defronte aos meus olhos, a mata úmida e fria das encostas, a água escura e solitária das represas questionam sobre o destino atado aos tentáculos fosforescentes da metrópole.

Figuras 5 a 8: Região Metropolitana de São Paulo
Rodoanel



fonte: Roberto Rüsche.

Referências

- BESSE, Jean-Marc. "Géographie et existence, d'après l'oeuvre d'Eric Dardel", in DARDEL, *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions du CTHS, 1990.
- _____. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DARDEL, Eric. *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions du CTHS, 1990.
- SIMMEL, Georg. "Filosofia da paisagem", in: SERRÃO, A. V. (coordenação). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- STRAUS, Erwin. *Du sens d'essens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Trad. G. Thines e J.-P. Legrand. Grenoble: Jérôme Million, 2000.
- SMITHSON, Robert. "Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey". Apresentação e tradução: Agnaldo Farias. In: *Revista Espaço & Debates*. São Paulo: p. 120-128, nº 43-44, vol. 23, jan/dez 2003.

Uma travessia de Berlim: caminhada e flânerie

Willi Bolle

Professor titular sênior de Literatura Alemã na FFLCH-USP. Publicou, entre outros, o livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (EdUSP).

Resumo: Relato de uma caminhada de sete dias, realizada em junho de 2017, ocasião em que o autor percorreu Berlim a pé, de norte a sul e de oeste a leste. Trata-se de uma travessia no espaço e no tempo, uma vez que no relevo, nos rios e lagos, nos parques, nas praças e ruas, nas construções, misturam-se lembranças pessoais e as "correntes da história", gravadas na geografia berlinese.

Palavras-chave: Berlim; caminhada; geografia; história; memória.

Abstract: Report of a seven-day walk, carried out in June 2017, when the author traveled Berlin on foot, from north to south and from west to east. It is a journey not only in space but also in time, in which personal memories are mixed with the "currents of history" recorded in Berlin geography.

Keywords: Berlin; walking; geography; history; memory.

O material para a palestra em forma de power-point, que apresentei em 2019 no Colóquio “Atmosfera, Stimmung, Aura”, foi coletado em junho de 2017, quando realizei uma travessia da minha cidade de origem, a metrópole Berlim, em toda a sua extensão, de norte a sul e de oeste a leste, durante sete dias, caminhando diariamente entre 15 a 20 km. O subtítulo “caminhada e flânerie” foi inspirado pela fisionomia topográfica da capital alemã, na qual se misturam elementos paisagísticos de antigas aldeias e traçados urbanísticos e arquitetônicos típicos de uma metrópole moderna. Baseio-me também em dois textos clássicos. O primeiro é o romance *Os anos de caminhadas de Wilhelm Meister* (1821), de Johann Wolfgang von Goethe. A ideia da caminhada pode ser sintetizada com esta citação: “A maioria dos bens que recebemos e os mais importantes consistem no que é móvel, e naquilo que ganhamos através de uma vida em movimento”. O segundo texto é a obra das *Passagens* (1927-1940), de Walter Benjamin, na qual ele descreve detalhadamente a figura do *flâneur*. Este se autodefine assim, segundo o escritor Marcel Réja, citado por Benjamin: “Eu viajo para conhecer a minha geografia”. O *flâneur*, como explica o autor das *Passagens*, dialoga com o espaço, que “pisca para ele”, perguntando “Então, o que terá acontecido em mim?” Com base nesses pressupostos, vamos iniciar a nossa travessia de Berlim.

Para a orientação do leitor, remeto ao mapa de Berlim (Imagem 1), que mostra o percurso da travessia. No primeiro dia, comecei no norte da cidade, no distrito de Reinickendorf, caminhando do bairro de Frohnau até o de Tegel. No segundo dia, prossegui de Tegel até o limite com o distrito de Mitte. No terceiro dia, resolvi continuar a travessia a partir do sul da cidade, no distrito de Tempelhof-Schöneberg, entrando em seguida no de Neukölln. Completei a travessia norte-sul-norte no quarto dia, caminhando de Neukölln por Friedrichshain-Kreuzberg até o limite de Mitte com Reinickendorf. No quinto dia iniciei a travessia oeste-leste no distrito de Spandau, chegando até Charlottenburg-Wilmersdorf. No sexto dia mudei novamente de direção, começando no leste, atravessando os distritos de Marzahn-Hellersdorf, Lichtenberg e Friedrichshain-Kreuzberg para chegar em Mitte. E no sétimo e último dia, completei a travessia de

Berlim, caminhando de Charlottenburg-Wilmersdorf até Mitte, até a praça mais famosa da cidade: Alexanderplatz.

Imagen 1: O percurso da travessia



fonte: o autor.

1º dia: Entrando em contato com caçadores de renas

O caminhante que entra em Berlim pelo extremo norte, no bairro de **Frohnau**, é acolhido por uma floresta bastante extensa. Depois de uns dois quilômetros, ele começa a passear pelas ruas arborizadas, os verdes terrenos e as casas bem cuidadas desse bairro-jardim, criado na primeira década do século XX, quando a Alemanha viveu um período de prosperidade. Na praça central de Frohnau encontra-se uma fonte com a estátua de uma ninfa; daqui avista-se a torre do cassino que funcionava ali há muitas décadas atrás.

Continuamos até o bairro vizinho de **Hermsdorf**, que nasceu, assim como muitos outros bairros de Berlim, de uma aldeia criada no final da Idade Média. No museu local estão expostos preciosos documentos históricos, que remontam até a Idade da Pedra. Há uma reprodução de um acampamento de caçadores de renas, que existiu ali há cerca de 10.000 anos. Eles se estabeleceram às margens do riacho Fließ, que percorre esta parte do norte de Berlim e deságua no lago de Tegel. As lâminas de sílex usadas pelos caçadores fazem lembrar utensílios semelhantes dos habitantes das selvas brasileiras, especialmente os povos do alto Xingu, que foram pesquisados no final do século XIX pelo etnógrafo berlinense Karl von den Steinen.

Imagen 2: Lago de Tegel e antigas aldeias



fonte: Foto tirada pelo autor no Heimatmuseum Hermsdorf.

Para o leitor ter uma ideia mais concreta da topografia do norte de Berlim, insiro aqui um mapa, cujo centro é o lago de Tegel (Imagen 2). Ele

faz parte do sistema fluvial do Havel, que acompanha a cidade de Berlim na parte oeste, de norte a sul, e é um afluente do rio Elbe, que deságua no Mar do Norte, perto de Hamburgo. O lago de Tegel foi formado no fim do último período glacial e contém várias ilhas arborizadas; o conjunto parece uma Amazônia em miniatura. Perto do lago, das suaves colinas cobertas de florestas e sobretudo ao longo do riacho Fließ, estabeleceram-se, desde a Idade Média, criadas por tribos eslavas e germânicas, várias aldeias: Hermsdorf, Tegel, Wittenau e **Lübars**. Esta é a aldeia mais antiga em Berlim; seu nome provém de uma palavra eslava, "ljuba", que significa "amor".

Quem me transmitiu o amor por toda essa região, que é a terra da minha infância e adolescência, foi a minha professora da escola primária, no bairro de **Waidmannslust** ("Prazer do caçador"), criado no final do século XIX entre Lübars e Tegel. Caminhando em direção a Tegel, passamos pelo conjunto habitacional **Freie Scholle**, fundado em 1895 e concluído em 1929 pelo arquiteto e urbanista Bruno Taut. Esse conjunto é um exemplo da combinação de unidades habitacionais urbanas com jardins rurais produtivos, conforme as sugestões de Leberecht Migge em seu livro *Jedermann Selbstversorger!* (Cada um autossuficiente!, 1918).

2º dia: Relembrando os preparativos para o pouso na Lua e caminhando por ruas da África

Prosseguindo a nossa caminhada por Tegel, veremos como este bairro – através de quatro feitos – se projetou na literatura e na história alemã e universal. Enquanto a capital Berlim não é mencionada na obra mais famosa da literatura alemã, o bairro de Tegel aparece ali com destaque. Para entender melhor o contexto, vamos caminhar até o **Moinho de Tegel** que era, segundo as lendas medievais, um lugar de bruxas e fantasmas. O escritor berlimense Friedrich Nicolai, um dos representantes da *Aufklärung*, tinha publicado um poema irônico sobre o romance de estreia de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Ora, o mesmo Nicolai chegou a manifestar a sua crença em fantasmas, que teriam aparecido perto do referido moinho, numa casa florestal. Na segunda parte de sua tragédia *Fausto* (1832), Goethe replicou a Nicolai, referindo-se a ele

com a figura caricaturesca do Proctofantasmista, que declara: “Somos tão inteligentes e, mesmo assim, há fantasmas em Tegel”.

Ao lado do moinho está localizado o **Parque Humboldt** com o castelo que pertencia a essa família da aristocracia prussiana. Dois membros da família, os irmãos Wilhelm e Alexander, tornaram-se mundialmente famosos. Wilhelm von Humboldt (1767-1835) foi um eminente linguista e o criador da Universidade de Berlim. Alexander von Humboldt (1769-1859) foi um viajante e pesquisador exemplar do nosso planeta Terra no conjunto do universo; a sua obra tem ampla repercussão internacional até hoje.

Saindo do parque, caminhamos até a beira do lago de Tegel, apreciando as suas arborizadas margens e ilhas. De lá, seguimos até o local da antiga aldeia de Tegel, com a igreja luterana, até chegar na área da companhia Borsig, que tinha inaugurado aqui, em 1898, uma fábrica de locomotivas, que foram exportadas para o mundo inteiro. Atualmente, essa área é ocupada por um shopping center. Prosseguindo em direção ao centro de Berlim (que ainda está distante), passamos pela frente do **Presídio de Tegel**. Neste local inicia-se o enredo do romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, uma obra que representa a principal contribuição alemã para a literatura universal em termos de retratos da metrópole moderna. O romance começa com esta frase: “Ele [o protagonista Franz Biberkopf] estava diante do portão da prisão de Tegel, livre”.

Em seguida já atingimos a área do **aeroporto de Tegel**. Foi aqui que, nos anos 1930, o jovem engenheiro Wernher von Braun (1912-1977) iniciou os seus testes com foguetes (imagens 3a e 3b). Sob o regime nazista, ele foi o principal responsável pela construção dos foguetes militares V 1 e V 2. Em 1945, logo após a guerra, von Braun emigrou para os Estados Unidos. A partir de 1959, trabalhou na NASA, e nos anos seguintes coordenou a construção do foguete Saturno V, que fez parte do programa Apolo, o qual, em 1969, conseguiu levar pela primeira vez o homem à Lua.

Continuando a nossa caminhada pela Seestraße, que faz parte do eixo de ruas que atravessa Berlim de norte a sul, chegamos no Bairro Africano (**Afrikanisches Viertel**). Nas paredes da estação de metrô Afrikanische Straße estão expostas imensas fotos de girafas, leões e

rinocerontes. O Bairro Africano foi fundado em 1899, numa época em que o Império Alemão tinha adquirido diversas colônias na África – Togo, Camarões, África Oriental (atual Tansânia) e África do Sudoeste (atual Namíbia) – e pretendia tornar-se uma potência mundial, querendo ampliar cada vez mais o seu domínio colonial sobre aquele continente. Nomes de ruas como Togostraße, KamerunerStraße, Kongostraße, Guineastrasse e Senegalstraße refletem essa história e essas pretensões. Recentemente, os nomes de representantes do colonialismo alemão nas placas de ruas foram substituídos por nomes de defensores da independência africana. Foram criadas também caminhadas coletivas pelo bairro com guias africanos, que passaram a residir ali e comentam criticamente a história colonial.

Imagen 3a: Wernher von Braun testando foguetes



fonte: Foto tirada pelo autor no Heimatmuseum Hermsdorf.

Imagen 3b: Aeroporto de Tegel



fonte: o autor.

O nosso próximo destino é a praça de **Reinickendorf**, a antiga “Aldeia das raposas”, que deu o nome ao distrito. Perto dali tem o charmoso “Lago dos pastores” (Schäfersee), onde podemos parar para tomar um café e apreciar a vista sobre os que passeiam pelo lago num barco a remo. Concluímos a caminhada deste dia com uma travessia do tradicional bairro operário de **Wedding**, até a estação de trens de Gesundbrunnen, ao lado da qual se ergue a colina de **Humboldthain**, coberta por um denso bosque. No topo dessa colina, a partir da qual se tem uma vista panorâmica sobre o bairro, encontramos vestígios da Segunda Guerra Mundial: um bunker, onde a população se protegia durante os ataques dos bombardeiros ingleses e norte-americanos, e uma torre onde estavam instalados canhões de defesa anti-aérea.

3º dia: Uma atmosfera de contos de fadas, mas também de necrópole

No terceiro dia, entramos em Berlim pelo extremo sul. Passamos a conhecer mais uma aldeia, a de **Lichtenrade**, com a sua igreja antiga, perto de um lago com belas flores aquáticas. Mas nem tudo é idílico neste bairro.

Numa das calçadas encontramos placas de metal em memória dos judeus assassinados durante a época do nazismo.

Entrando no distrito de Neukölln, caminhamos por uma vasta área ocupada por pequenas casas cercadas de jardins, onde uma parte dos berlinenses passa seus fins de semana. Os caminhos ali têm nomes de contos de fadas, como Cinderela, Sapo-Rei e Anão Narigudo. Chegamos em seguida ao **Britzer Garten**, o qual é, ao lado do Jardim Botânico, o mais bonito parque-jardim da cidade. No Jardim das Rosas podemos admirar essas belas flores em todas as suas variantes cromáticas. Nos fins de semana da primavera e do verão, as famílias acomodam-se nos gramados e vão usufruindo dessa saudável atmosfera (Imagem 4). Descansando na grama, uma mulher olha para o céu azul e sonha com o infinito... O parque é organizado em torno de um triângulo de lagos aprazíveis. Num dos cantos foi estabelecido o Jardim das Bruxas, com uma amostra de plantas curativas, utilizadas desde a Idade Média, dentre elas: arnica, camomila, dente-de-leão, erva-doce, hortelã, malva e melissa.

Depois do Britzer Garten, cruzamos o Teltowkanal, um dos canais criados para o transporte de mercadorias na área de Berlim, e caminhamos rumo ao centro do bairro de **Neukölln**. Passamos por um cemitério, no qual foi organizada uma exposição chamada “Necrópole Berlin-Neukölln”, para relembrar as vítimas da Segunda Guerra Mundial. Um pouco mais adiante está em construção o “Tempohome”, um abrigo provisório para os refugiados que estão chegando de países do próximo e médio Oriente e da África. Concluímos a caminhada deste dia nas estações de metrô e de S-Bahn de Neukölln. Esta última faz parte de um anel de trens rápidos em torno do centro de Berlim, ao qual ainda vamos nos referir mais adiante.

Imagen 4: Britzer Garten



fonte: o autor.

4º dia: Relembrando a época do Muro e a Berlim dos “dourados anos 1920”

A partir da estação de **Neukölln** continuamos a caminhada por este bairro pela sua rua principal, a Karl-Marx-Straße, nomeada assim em homenagem ao célebre filósofo. Nas quartas-feiras é possível subir ao topo do prédio da prefeitura, de onde se tem uma boa vista panorâmica. Num primeiro plano está o shopping center Neukölln Arcaden e, no fundo, uma linha de edificações que fazem parte das mais importantes da capital alemã: a Catedral (o Dom), a Prefeitura da Cidade (Rotes Rathaus) e a Torre de Televisão (Fernsehturm) na Alexanderplatz, que é, com 368 m, a construção mais alta de Berlim. Em seguida, passamos pela Hermannplatz, uma animada praça com muitas lojas e quiosques. Continuando em direção ao bairro vizinho de **Kreuzberg**, cruzamos o Landwehrkanal, um canal que atravessa o centro da cidade, de leste a oeste, e pelo qual, nas épocas amenas do ano, passeiam barcos com turistas. Em Kreuzberg, assim como no bairro Prenzlauer Berg,

igualmente situado na região central, há muitos bares e danceterias; ambos são famosos pela sua agitada vida noturna.

Chegamos agora no bairro central de Berlim, denominado por isso mesmo de **Mitte**. Na Friedrichstraße atingimos o **Checkpoint Charlie** o qual, na época do Muro de Berlim (1961-1989), foi o principal ponto de controle entre a parte oriental e a ocidental da cidade. Ele tornou-se um dos lugares de maior atração turística, com uma exposição de fotos e placas que retratam a época da divisão da Alemanha, que foi oficializada em 1949. A placa principal, com o aviso “Você está saindo do setor americano”, continua presente nas quatro línguas: inglês, russo, francês e alemão. De 1945 a 1989, a capital alemã estava dividida entre as quatro potências vencedoras. O maior setor foi o soviético, com 8 dos 20 distritos originais; ele representava a capital da República Democrática Alemã. Como capital da República Federal Alemã tinha sido escolhida a cidade de Bonn, na Renânia, uma vez que Berlim ocidental tinha se tornado “uma ilha no mar vermelho do comunismo”. Ela era composta de seis bairros sob controle norte-americano, quatro sob administração inglesa, e dois formando o setor francês. Com a reunificação da Alemanha, em 1990, a capital do país voltou a ser Berlim.

Continuando a caminhar pela **Friedrichstraße**, com o seu animado comércio, chegamos no lugar onde esta rua, que representa o principal trecho do eixo norte-sul, se cruza com o eixo leste-oeste da cidade, representado pelo bulevar **Unter den Linden** (Sob as tília). Esta alameda está atravancada nos últimos anos pelas obras de construção de mais uma linha de metrô, que ligará a principal estação de trens e o setor do governo com a Alexanderplatz. Numa foto histórica, tirada deste cruzamento por volta de 1900 (Imagem 5), podemos observar qual era o esplendor comercial e cultural da capital alemã naquela época, em que o país estava no auge de suas realizações científicas e industriais. Passando pela emblemática estação de **Friedrichstraße**, chegamos na **ponte sobre o rio Spree**, que atravessa a cidade de sudeste a oeste. Me lembrei, então, de um dia no qual eu parei aqui em 1957. Eu era um adolescente de treze anos. Tentei, então, imaginar como teria sido esta agitada e animada metrópole nos anos 1920, de que me falava a minha mãe. Com a sua primorosa vida cultural e intelectual, a Berlim daqueles anos talvez tenha sido a cidade

mais interessante do mundo. Jamais eu chegaria a conhecer essa Berlim que, apenas duas décadas antes, ainda estava urbanisticamente intacta. Agora isso só é possível através de textos de autores daquela época como Bertolt Brecht, Sigfried Kracauer, Alfred Döblin, Franz Hessel e Walter Benjamin...

Felizmente, o legado de Bertolt Brecht continua presente no prédio de um teatro, logo ao lado: o **Berliner Ensemble**, que ficou famoso com as apresentações das peças do grande dramaturgo. Um pouco mais adiante, ainda na mesma rua, cujo nome mudou para Chausseestraße, fica a Casa de Brecht, onde ele morava com a sua companheira, Helene Weigel, de 1953 até 1956, quando ele faleceu. Esta casa, que abriga o arquivo de Brecht, é o local de importantes atividades culturais.

Imagen 5: Unter den Linden e Friedrichstraße por volta de 1900



fonte: foto tirada pelo autor de um painel no cruzamento daquelas duas avenidas.

Caminhando em direção ao norte e nordeste, chegamos na Bernauer Straße, que ficava na divisa entre Berlim ocidental e oriental. Ali foi mantido, para rememorar a História, um trecho relativamente extenso do **Muro de Berlim**, inclusive com a famosa foto, projetada na parede de

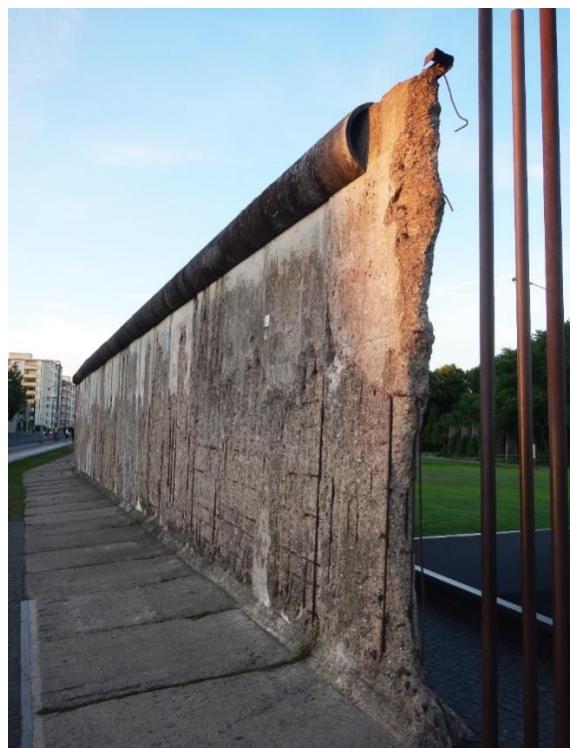
um prédio, de um soldado da Alemanha comunista, que resolveu pular o muro logo depois de este ter sido erguido (Imagens 6a e 6b). Andando mais um quilômetro, atingimos a estação de Gesundbrunnen, ao lado do Humboldthain, completando com isso a nossa travessia de Berlim no eixo norte-sul.

Imagen 6a: Soldado da RDA pulando o Muro



fonte: o autor.

Imagen 6b: Restos do Muro na Bernauer Straße



fonte: o autor.

5º dia: Uma promessa de paz que resultou numa montanha de escombros

Entrando em Berlim pelo oeste, ao lado da aldeia de **Staaken**, somos recebidos pela estátua de um Urso (“Bär”, em alemão), que é desde o final do século XIII o animal heráldico de Berlim. Supõe-se que a adoção desse animal simbólico provenha do cognome “o Urso”, atribuído ao duque Albrecht I, que conquistou e fundou naquela época o ducado de Brandemburgo, cuja capital passou a ser Berlim. Na aldeia de Staaken subsiste uma placa festiva daquela comunidade que declarou, em junho de 1913: “Viva o nosso Imperador Wilhelm II!” – comemorando 25 anos do governo do monarca. Para avaliar melhor os feitos do Kaiser, é instrutivo contrapor a essa homenagem um documento que encontramos, no primeiro dia da nossa caminhada, no museu de Hermsdorf. Trata-se da capa do jornal *Vossische Zeitung*, de 01 de agosto de 1914, onde se lê: “O Kaiser acaba de dar a ordem para a mobilização geral do exército e da

marinha de guerra da Alemanha". Ou seja: ele foi o principal responsável por levar o país à Primeira Guerra Mundial, que teve consequências desastrosas para a história alemã. Um outro documento do museu reproduz uma página ilustrada da imprensa oficial, de alguns meses depois, na qual são realçados os feitos heroicos dos soldados, sob o lema "A Alemanha acima de tudo!"

Depois de alguns quilômetros de caminhada chegamos no centro do bairro de **Spandau**, onde um shopping center moderno convive com a antiga igreja dessa cidade de origem medieval. Ela foi mencionada pela primeira vez num documento de 1197 – portanto, meio século antes da primeira referência à cidade de Berlim, que é de 1244. O nome "Spandau" é de origem eslava e significa "junção de rios". De fato, a cidade se encontra junto ao local onde o rio Spree, que atravessa o centro de Berlim, deságua no rio Havel. Na fortaleza medieval de Spandau, que foi mantida e está aberta para visitas, podem ser encontrados muitos documentos históricos relevantes.

Atravessando o Havel em direção a Berlim, caminhamos por um extenso bosque até chegar no **Olympiastadion**, que foi a arena dos Jogos Olímpicos de 1936 (Imagem 7). Da Torre dos Sinos tem-se uma vista excelente sobre o estádio e, no fundo, sobre os bairros centrais de Berlim. Uma foto, de 01 de agosto de 1936, mostra a entrada de Adolf Hitler no estádio, junto com os representantes do Comitê Olímpico Internacional, para inaugurar os jogos (Imagem 8). Nessa ocasião, o "Führer" fez questão de apresentar a Alemanha, diante da imprensa internacional, como um país que representava a paz. Um resultado muito expressivo dessa promessa pode ser observado quando viramos o olhar um pouco em direção à direita. Avistamos ali, coberta de densa vegetação, a Montanha do Diabo ("Teufelsberg"), que foi criada após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o acúmulo dos escombros das ruínas de Berlim, que tinha sido intensamente bombardeada pelas forças aéreas dos Aliados. Numa foto aqui anexa (Imagem 9) ilustramos como se apresentava o centro da capital alemã, totalmente em ruínas, no ano de 1945. – Terminamos a caminhada deste dia um pouco mais adiante, junto à Funkturm, a torre de rádio no bairro de Charlottenburg.

Imagen 7: O Estádio Olímpico de Berlim



fonte: o autor.

Imagen 8: O dia da inauguração dos jogos de 1936

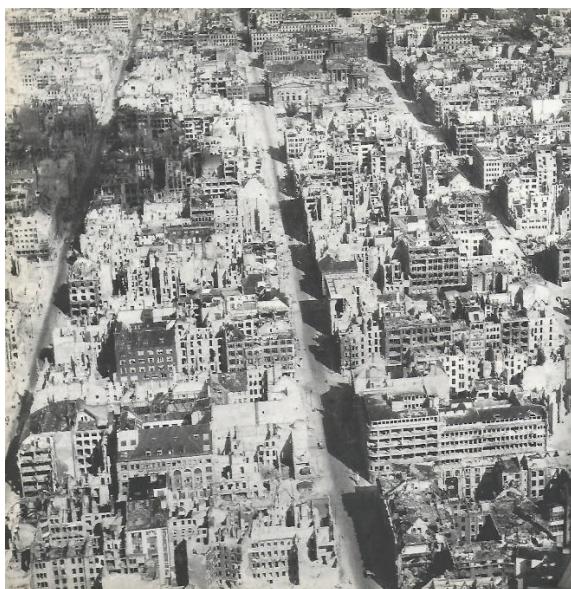


Einzug in das Olympiastadion, Adolf Hitler in Begleitung von Mitgliedern des IOC, 1. August 1936.

Entering the Olympic Stadium, Adolf Hitler accompanied by members of the IOC, 1 August 1936.

fonte: foto tirada pelo autor de um painel histórico no Estádio Olímpico de Berlim.

Imagen 9: O centro de Berlim em 1945



fonte: catálogo de uma exposição fotográfica de 1975, retratando a cidade em 1945.

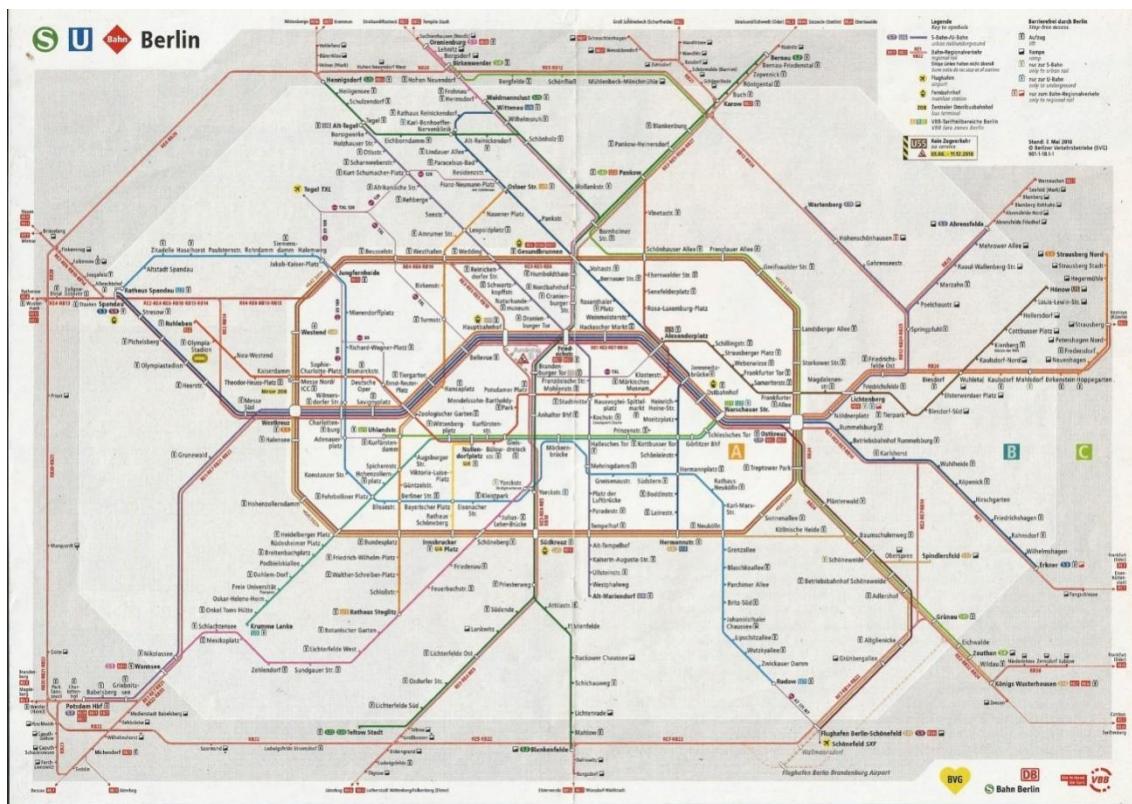
6º dia: Como criar um sistema de transporte público que dispensa o uso do automóvel?

Neste penúltimo dia, iniciamos a travessia mais uma vez pelo lado oposto, ou seja, pelo extremo leste, entrando pelo distrito de **Marzahn-Hellersdorf**. Esta parte da cidade é marcada por vários ambientes bucólicos: desde o Lago do Bagre, logo na entrada; passando pelo parque de Marzahn, que pode ser observado também do alto, a partir da linha teleférica; e continuando pelo vale do riacho Wuhle, com uma grande variedade de flores campestres; até chegar na aldeia de Biesdorf.

A partir daqui prosseguimos em direção ao centro de Berlim pela rodovia federal número 1 (Bundesstraße 1), que atravessa a Alemanha inteira: da fronteira com a Polônia, na cidade de Frankfurt no rio Oder, até a fronteira com a Holanda. Seu traçado, nesta parte da cidade, coincide com a Frankfurter Allee. Este é também o nome da estação de trens que cruzamos e que faz parte do **anel de S-Bahn** em torno do centro estendido de Berlim. É o momento de apresentarmos brevemente o sistema de transporte público da capital alemã, com base no mapa que mostra a rede

de trens urbanos (Imagem 10). Uma característica especial de Berlim é a complementariedade entre S-Bahn e U-Bahn. O primeiro nome vem de “Stadt-Schnellbahn” (trem rápido urbano), o segundo de “Untergrundbahn” (Underground), sendo que ambos os tipos de trens podem ter suas estações localizadas na superfície ou debaixo da terra. A S-Bahn originou-se a partir das ferrovias interurbanas; o anel de 37 km em torno do centro de Berlim foi inaugurado em 1871. Sua rede, com 327 km de extensão e 166 estações, estende-se a várias pequenas cidades nos arredores da capital alemã, como Potsdam e Bernau. Já a U-Bahn, que foi inaugurada em 1902 e cuja rede tem 146 km de extensão e 173 estações, é um sistema exclusivamente urbano. Somando os serviços de ambas as redes de trens, o sistema público de transporte de Berlim – uma cidade com cerca de 4 milhões de habitantes – não fica atrás de nenhuma outra metrópole do mundo.

Imagen10: O transporte público em Berlim: a rede de trens



fonte: reprodução do mapa da Companhia do Transporte Público de Berlim.

Continuando a caminhar pela Frankfurter Allee, chegamos a um trecho de quarteirões que foram construídos a partir de 1949, e cujo conjunto se tornou o principal bulevar da capital da Alemanha Oriental. Em homenagem ao líder do país que venceu a Segunda Guerra Mundial, ele foi denominado de **Stalinallee**. Conforme o modelo soviético, foram erguidos ali prédios de moradias que passaram a ser chamados de “palácios dos trabalhadores”, tendo ao seu lado confortáveis *trottoirs*, lojas atraentes e finos restaurantes. Num desses prédios, os construtores – procurando unir os ideais do comunismo com a fama do maior escritor alemão – gravaram esta citação do *Fausto* de Goethe, que expressa o desejo utópico do protagonista colonizador: “Quisera eu ver tal povoamento novo / E em solo livre ver-me em meio a um livre povo”. Terminamos a caminhada deste dia na Alexanderplatz.

7º dia: É só o vencedor que deve comandar a construção de uma cidade?

Neste último dia, vamos concluir a nossa travessia de Berlim com uma caminhada da **Funkturm**, a torre de rádio (150 m de altura) inaugurada em 1926 no bairro de Charlottenburg, até a **Fernsehturm** (368 m), inaugurada em 1969 junto à Alexanderplatz. Do alto da Funkturm já avistamos o nosso destino, que fica a cerca de 12 km de distância, em linha reta, andando pela avenida oeste-leste, que nesta parte inicial chama-se Kaiserdamm (Bulevar do Imperador). Ela será o eixo da nossa caminhada, mas faremos dois desvios.

O primeiro desvio será logo mais adiante, quando viramos à esquerda, para conhecer o castelo de **Charlottenburg**. Construído em torno do ano de 1700, o castelo – cujo nome é uma homenagem à rainha Sophie Charlotte (1668-1705) – foi a residência de verão da família real da Prússia. Continuamos até a **Ernst-Reuter-Platz**, cujo nome rememora o primeiro prefeito de Berlim Ocidental (1948-1953). Nesta praça encontra-se o mais alto dos prédios da Universidade Técnica de Berlim. Subindo até o 20º andar, desfrutamos de uma privilegiada vista panorâmica sobre os bairros centrais de Berlim. Olhando para trás, relembramos o castelo de Charlottenburg, Funkturm e Teufelsberg. Olhando para frente, vemos o

extenso parque central da cidade (Tiergarten), a Coluna da Vitória e a Fernsehturm. Graças a estas múltiplas perspectivas e qualidades, a Ernst-Reuter-Platz pode ser caracterizada com esta formulação que se encontra nas *Passagens*, de Walter Benjamin: “Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história”.

Para conhecer mais uma das correntes da história de Berlim, vamos fazer um segundo desvio, desta vez à direita do eixo oeste-leste, caminhando até a Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, que é um dos principais emblemas da cidade. Essa igreja luterana foi construída entre 1891 e 1895, em estilo neorromântico, em memória do Imperador Wilhelm I. A sua torre, com 113 m, era naquela época a mais alta da cidade. Nos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, a igreja foi seriamente danificada. Na época da reconstrução de Berlim houve um consenso de manter a ruina da torre como um monumento contra a guerra.

Na praça Breitscheidplatz, onde fica a Gedächtniskirche, inicia-se o mais famoso bulevar de Berlim Ocidental: a **Kurfürstendamm**. Com suas lojas de luxo, finos cafés e restaurantes e diversos pontos de atividades culturais, ele viveu o seu auge nos chamados “anos dourados de 1920”. A continuação da Kurfürstendamm, passando pela Gedächtniskirche, é a Tauentzienstraße. Nesse bulevar, com ainda mais ofertas de mercadorias, encontra-se a loja de departamentos **KaDeWe** (KaufhausdesWestens), inaugurada em 1907 (Imagem 11). Com uma oferta deslumbrante de artigos de luxo – roupas de moda, cosméticos, comidas refinadas e os mais variados objetos de uso cotidiano –, a “Loja de Departamentos do Oeste” é a mais famosa de toda a Alemanha e pode concorrer de igual para igual com as melhores do mundo.

Imagen 11: A KaDeWe (Loja de Departamentos do Ocidente)



fonte: o autor.

Depois desse desvio, voltamos a caminhar pelo eixo oeste-leste, em direção à Coluna da Vitória (**Siegessäule**). Esse monumento, que tem no seu topo uma estátua dourada da deusa vencedora, foi erguido para comemorar a vitória dos exércitos alemães unidos sob o comando da Prússia contra a França, na guerra de 1870/71. Continuando pelo parque central do Tiergarten, encontramos do lado esquerdo, imediatamente antes do Portão de Brandemburgo, o **monumento da vitória das tropas da União Soviética**, em 1945, sobre a Alemanha nazista. Olhando a partir daqui – do tanque T 134, que faz parte do monumento soviético – para trás, até a Coluna da Vitória, avistamos um dos mais instrutivos quadros da história alemã e universal. Ele nos mostra como uma vitória (1871) se transformou em derrota (1945). Nada melhor para comentar esse quadro (Imagen 12) do que esta citação de Friedrich Nietzsche, de suas *Considerações extemporâneas*, publicadas em 1873:

Imagen 12: Uma vitória [1871] que se transformou em derrota [1945]



fonte: o autor.

Uma grande vitória é um grande perigo. De todas as más consequências dessa guerra contra a França a pior é o erro da opinião pública de que também a cultura alemã tenha vencido nessa guerra. Esse desvario é nefasto, porque ele poderá transformar a nossa vitória numa total derrota.

Atrás do monumento soviético encontra-se o prédio do **Reichstag**, onde funcionava a partir dos anos 1890 o parlamento do Império Alemão e, a partir de 1919, o da República de Weimar. Em fevereiro de 1933, um mês depois de Adolf Hitler ter sido nomeado o chefe do governo do país, o Reichstag foi incendiado e destruído pelas chamas. O governo nazista atribuiu esse crime às forças de esquerda e o usou como pretexto para liquidar um grande número de seus adversários. Desde o final dos anos 1990, o prédio, que foi reconstruído e recebeu uma bela cúpula panorâmica, é o espaço de trabalho do parlamento alemão.

Passamos agora pelo **Portão de Brandemburgo**. Essa construção, em estilo neoclássico, inaugurada no final do século XVIII e tendo no seu topo a escultura de uma *quadriga* – a estátua da deusa grega da Paz, puxada por quatro cavalos – é o monumento principal da cidade de Berlim. A imagem do Portão percorreu o mundo inteiro quando, no dia 9 de novembro de 1989, ocorreu a queda do Muro, que passava na sua frente ocidental. Do lado oriental começa o bulevar **UnterdenLinden**, que se estende por um quilômetro e meio, até o local do **Berliner Schloss** (o Castelo de Berlim).

No caminho para lá, passamos pela **Humboldt-Universität**, fundada em 1809 por **Wilhelm von Humboldt**. Na entrada estão as estátuas dele e do seu irmão **Alexander**. A universidade recebeu esse nome apenas em 1949. Um pouco mais adiante, já em frente ao **Schloss**, encontra-se a Catedral de Berlim, o **Dom**, construído em estilo neoclássico entre 1894 e 1905.

O **Castelo de Berlim** foi desde meados do século XV o palácio da dinastia dos Hohenzollern, que governava a Prússia. A partir de 1871, tornou-se a residência dos imperadores da Alemanha. Pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, o castelo foi bastante danificado. O governo da Alemanha comunista decidiu eliminá-lo e instalar em seu lugar a Marx-Engels-Platz, além de construir, ao lado, o **Palast der Republik** (Palácio da República). Este era o lugar do Parlamento da República Democrática Alemã e, ao mesmo tempo, abrigava espaços para atividades culturais e instalações gastronômicas. Depois da reunificação da Alemanha, em 1990, o cenário arquitetônico-urbanístico mudou novamente: o Palast der Republik foi demolido e o Castelo Real foi reconstruído. O que não mudou foi a postura política: quem comanda a construção da cidade tem sido sempre o vencedor. Não se poderia pensar na alternativa de fazer uma montagem arquitetônica com pedaços das duas construções, relembrando assim que o país passou por fases históricas e formas de pensar e viver diferentes e contraditórias?

Perto do fim desta caminhada, vamos dar ainda uma olhada no local onde a cidade foi fundada em meados do século XIII, no bairro chamado **Nikolaiviertel**. Berlim, cujo nome provém da palavra eslava “berl”, que

significa brejo, foi construída na margem norte do rio Spree. Na margem sul, foi instalada uma cidade-irmã chamada de Cölln (cujo nome repercute no bairro de Neukölln, que atravessamos no terceiro dia).

Voltando agora da Idade Média para o nosso tempo presente, escolhemos como ponto terminal desta travessia de Berlim a sua praça mais famosa: **Alexanderplatz** (Imagem 13). Por meio da leitura do romance de Alfred Döblin, o conhecimento da capital e da história da Alemanha pode ser aprofundado.

Imagen 13: Alexanderplatz



fonte: o autor.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 3 vols. Org. da edição brasileira: Willi Bolle. Tradução: Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BOLLE, Willi. "Crise do romance – crise de um país: *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin". *Literatura e Sociedade*, nº 27 (jan/jun 2018), p. 77-94.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução: Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Ed. org. por Gerhard Neumann e Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- _____. *Fausto: uma tragédia -- Segunda parte*. Edição bilíngue alemão-português. Tradução: Jenny Klabin Segall. Apresentação: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- KINDER, Hermann; Hilgemann Werner. *dtv-Atlas zur Weltgeschichte*, vol. 2: *Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*. Munique: dtv, 5^a ed., 1970.
- MIGGE, Leberecht. *Jedermann Selbstversorger!*, Jena: Diederichs, 1918.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964.



ATMOSFERAS E INTERSTÍCIOS

Sentir, imaginar, expressar: Atmosferas e paisagens nos interstícios urbanos

Arthur Simões Caetano Cabral

Arquiteto e urbanista graduado pela FAU-USP em 2014, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (2017), doutor em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP (2020), professor efetivo do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás – Regional Goiás, desde 2018.

Resumo: Neste texto, aventamos possibilidades de fruir e de expressar a paisagem nas grandes cidades contemporâneas. Como veremos, essas possibilidades não são explícitas e nem sempre são confirmadas, seja pela negação da natureza e pela contraposição à paisagem dadas ao longo dos processos de urbanização, seja pela resistência que a paisagem oferece à representação. Em que pesem tais restrições, propomos a disposição a paisagens pouco evidentes, cujos gérmenes podem aflorar nas atmosferas de espaços intersticiais das cidades. Mediante o contato corpóreo, *in situ*, e a análise de imagens poéticas *in visu*, verificaremos possibilidades de experiência das paisagens dos interstícios urbanos em termos imaginários e sensíveis e de sua expressão poética por meio da arte. Para tanto, visitaremos a pintura de Raphael Galvez, artista que se voltou à paisagem nas bordas da cidade de São Paulo em meados do século XX, e relataremos incursões empreendidas nos interstícios na atualidade.

Palavras-chave: atmosfera; experiência estética; interstícios urbanos; imaginação poética; pintura de paisagem.

Abstract: In this text, we explore possibilities to enjoy and express the landscape in large contemporary cities. As we will see, these possibilities are not explicit and are not always confirmed, either by the negation of nature and by the opposition to the landscape given throughout the urbanization processes, or by the resistance that the landscape offers to representation. In spite of such restrictions, we propose the disposition of implicit landscapes, whose germs can emerge in the atmospheres of interstitial spaces in the cities. Through the bodily contact, *in situ*, and the analysis of poetic images *in visu*, we will verify possibilities of experience of the landscapes in the urban interstices in imaginary and sensitive terms and of their poetic expression through art. For this, we will visit the painting by Raphael Galvez, an artist interested in the landscape on the edges of the city of São Paulo in the middle of the 20th century, and we will report incursions undertaken in the interstices today.

Keywords: atmosphere; aesthetic experience; urban interstices; poetic imagination; landscape painting.

Introdução

Falar em paisagem pressupõe a consideração dos aspectos sensíveis do mundo, de um lado, e dos modos como os reconhecemos sensivelmente, de outro. Embora amplamente aceito e abordado sob diferentes perspectivas na contemporaneidade, tal pressuposto assim colocado é ainda bastante genérico e carece de certas delimitações para que se verifiquem as possibilidades de fruição paisagística nas grandes cidades atuais. No estudo que subsidia a elaboração deste texto, entende-se que a experiência da paisagem corresponde à apreensão das manifestações originárias da natureza, isto é, dos aspectos pelos quais, em sua radical alteridade, a natureza se oferece à apreciação humana. Em outras palavras, a paisagem é aqui compreendida como a experiência imaginal e sensível dada na relação entre homem e natureza, entre o humano e o inumano, entre a abertura do Mundo e o fechamento da Terra.

Sob essa perspectiva, a fruição da paisagem pode ser compreendida como fenômeno raro ou improvável no meio urbano contemporâneo, onde as expressões da natureza são frequentemente silenciadas ou desfiguradas. Entretanto, há nos interstícios das grandes cidades espaços desfuncionalizados e destituídos de intencionalidades que podem acolher manifestações da natureza em seu originar-se contínuo e insistente, independente do fazer humano. Tais espaços escapam às cartografias oficiais e às representações objetivas. Além disso, os aspectos sensíveis da natureza que neles irrompe de maneira imprevista, muitas vezes não se revelam por completo, insinuando-se por vias indiretas, o que corrobora o interesse pela abordagem das atmosferas que neles se constituem. Interessam-nos, assim, as disposições necessárias à imersão em tais atmosferas e as oportunidades que elas oferecem à fruição paisagística.

Cumpre esclarecer que a ideia de interstícios é aqui adotada em referência não a elementos ou espaços geometricamente situados entre outros, mas sim a aberturas ao que não é previsível ou programável, ao que escapa aos esforços de racionalização que definem o território da cidade em meio ao qual encontram-se tais aberturas. Nesse sentido, os interstícios podem acolher indícios de cursos d'água velados entre os

fundos de construções, ou poças d'água accidentais sobre cimentados, por exemplo, os quais podem expressar a umidade lúgubre ou o correr alegre de águas ligeiras pelos fundos de vale; neles pode manifestar-se a potência telúrica que promove o enraizamento profundo de arvoredos ou de pequenos bosques sombrios, insolitamente existentes em bairros consolidados; vez por outra vem à tona nos interstícios a leveza aérea de capins sutis, flutuando ao gosto do vento; de quando em quando, o sol poente tinge em tons ígneos a relva que brota na planura das várzeas ou que se debruça em sobras de terra em encostas íngremes.

Imagens como essas remetem a fenômenos pouco evidentes, mas que são passíveis de ocorrência nos interstícios urbanos. Tais fenômenos não se restringem à existência de objetos isoladamente assumidos (o capim ou a poça d'água), nem de um sujeito que neles projete, de acordo com seus humores ou preferências, certas qualidades (esvoaçante ou lúgubre, por exemplo). A existência dos fenômenos apresentados se dá no contato direto e na mútua dissolução entre o Eu e as características dos elementos indistintamente difusos no meio que o envolve de maneira corpórea. Por dizerem respeito tanto às nossas disposições afetivas como à aparência das realidades que nos circundam no momento inaugural da experiência perceptiva, as paisagens possíveis nos interstícios urbanos podem ser relacionadas diretamente à ideia de atmosferas, concebida por Gernot Böhme (2010).

Atmosferas

O que apreendemos sensivelmente ao contemplarmos a natureza se constitui fundamentalmente de aspectos, de características, de qualidades sensíveis. Por tal razão, a fruição estética da natureza se volta antes a semi-coisas, nos termos de Gernot Böhme, do que a objetos. Em outras palavras, a experiência sensível da paisagem se relaciona diretamente com o fato perceptivo primário das atmosferas (BÖHME, 2010), as quais se configuram, por sua vez, a partir da aparência de fenômenos nos quais nos encontramos inevitavelmente imiscuídos, deles participando de maneira corpórea, e nos quais os demais elementos

presentes não podem ser identificados objetivamente ou destacados em sua individualidade.

Para Böhme, as atmosferas se constituem tanto de nosso estado de espírito quanto dos dados sensíveis dos seres que nos rodeiam – sem se definirem exclusivamente por um ou outro –, correspondendo à forma inaugural de percepção estética pela qual podemos acessar a alteridade da natureza. Nesse sentido, as atmosferas pressupõem a presença corpórea do ser que as vivencia e os aspectos sensíveis das existências que os coenvolvem, em ato. Segundo Böhme, ao perceber as atmosferas, o Eu é anulado ou, no mínimo, afetivamente coenvolvido pelos dados que, mesmo à distância, o tocam sensivelmente.

Tais condições em que se dá a experiência das atmosferas permitem apontar os desafios que se colocam à sua representação: ao pensar, relatar ou referir-se a certa atmosfera anteriormente vivenciada, por exemplo, assume-se uma posição distinta à de anulação ou de coenvolvimento em que ocorreu sua experiência. Para Böhme, só é possível definir o caráter de uma atmosfera no instante em que nela estamos imersos. A representação das componentes objetivas que participam e corroboram as atmosferas, por si só, não dá conta de reconstituir-las, haja vista que as atmosferas são apenas quase objetivas: elas não podem ser determinadas quando falta algo que não esteja nelas coenvolvido; elas decorrem exclusivamente do confronto com um Eu que as experimenta (BÖHME, 2010: 90).

Em outros termos, e para o que nos interessa especificamente, os desafios que se colocam à possibilidade de expressão das atmosferas se devem ao fato de que, no limite, elas não possuem componentes objetivamente identificáveis, relatáveis ou representáveis, nem componentes subjetivos – haja vista que, nas atmosferas, o sujeito é igualmente diluído. Os elementos que as compõem e as caracterizam se dissolvem e se ocultam no espaço, definindo tonalidades afetivas efêmeras, atmosféricas. Parece-nos apropriado dizer que caberia ao fazer poético ater-se não aos dados objetivos – que sequer são identificáveis nas atmosferas e que só aparecem isoladamente num esforço de

abstração externo à condição de coenvolvimento –, mas sim ao próprio confronto, em ato, do Eu com as realidades que o circundam.

Corrobora esse argumento a afirmação de que pertence ao fazer poético a capacidade de articular e de tornar comunicáveis as modalidades de conhecimento sensível da natureza oferecidas pelas atmosferas (BÖHME, 2010: 107). Desse modo, entendemos que, no caso das possibilidades de paisagem nos interstícios das cidades contemporâneas, a pintura se refere não à documentação objetiva dos elementos naturais eventualmente presentes nas cidades, mas sim à expressão poética do atmosférico da natureza que as permeia e da experiência sensível das atmosferas de seus interstícios.

Os interstícios, suas atmosferas e suas imagens

Mais do que mimetizar o mundo real, a arte possui a capacidade de remeter àquilo que é inexpressível. A pintura de paisagem, sob tal perspectiva, conduz o olhar e a imaginação a habitarem atmosferas que extrapolam a superfície da tela, que se aprofundam em lagoas ou riachos de águas escuras, que se desdobram nas reentrâncias das serras, que voam longe em planícies insuperáveis ou sublimam leves horizontes poentes. Vigentes na cor, nos movimentos do pincel, nos gestos do artista, tais atmosferas evocam as dimensões da natureza que nos coenvolve afetivamente sem nunca se revelar por completo, causando-nos estranhamento. Em outras palavras, a pintura de paisagem exprime, *in visu*, o coenvolvimento afetivo dado *in situ* na experiência direta da paisagem. Ela atribui formas sensíveis não às “coisas” da natureza, mas às “semi-coisas”, isto é, à aparência do atmosférico da natureza.

Vejamos, pois, como os nexos estabelecidos entre a experiência corpórea da paisagem e sua expressão poética podem ser identificados no caso da pintura de Raphael Galvez. Para tanto, partimos do pressuposto de que certas atmosferas presentes em suas pinturas permanecem latentes na atualidade nos interstícios da cidade de São Paulo e podem se relacionar com a experiência *in situ* atual. Galvez era desenhista, escultor e pintor, artista de múltiplas faces e diversos instrumentos, que tinha o hábito, aos finais de semana, de deixar seu atelier na Barra Funda para se

dirigir aos arrabaldes da cidade e pintar paisagens. Realizadas entre as décadas de 1930 e 40, suas pinturas expressam poeticamente situações propriamente intersticiais na medida em que revelam o contato a seco entre elementos urbanos e a natureza que os permeia. Mais do que isso, sua pintura expõe a tensão entre a experiência atmosférica, da qual participamos não só com os olhos, mas com todo o corpo, e as possibilidades da expressão de tal experiência *in visu*. Nesse sentido, as paisagens de Galvez suscitam atmosferas e trazem à tona imagens poéticas atinentes à materialidade fundamental da paisagem, as quais podem encontrar correspondências nas paisagens possíveis dos interstícios das cidades contemporâneas.

Não parece excessivo dizer que as paisagens de Galvez põem em jogo uma poética da paisagem. É pelo fazer, isto é, pela poiesis, que nos são desveladas as qualidades das imagens que despontam aos olhos, ao corpo e ao espírito do pintor no que ele se dispõe à fruição paisagística. Exprimir essa fruição, por sua vez, demanda posturas que evoquem a sua vigência e a sugiram em ato, que não a enrijeçam ou procurem embalsamá-la ou convertê-la em objeto estático. Sob essa perspectiva, o trabalho de Galvez dedicado à pintura de paisagem pode ser entendido como um fazer propriamente paisagístico. Se fossem palavra, texto, poema, suas paisagens não se limitariam a descrever a visada do artista e os aspectos da realidade concreta por ela alcançada; se fossem música, os movimentos de sua composição sugeririam as variações tênues ou bruscas do horizonte, as substâncias etéreas que se apresentam acima dele, a solidez ou o fluir das existências rentes ao chão. Sendo pintura, seu trabalho mantém vigente a poética da paisagem ao operar a expressão, camada a camada, cor sobre cor, das reverberações da Terra em seu ser.

O caráter atmosférico das pinturas de Galvez e dos interstícios urbanos pode ser reconhecido em *Do outro lado do rio*, o bairro de Santana, de 1945. No quadro, um morro arroxeados, ao fundo, soergue o horizonte em linha ondulada. Difícil dizer se sua presença vaporosa, quase espectral, herda do céu sua superfície quente, rosada, ou se é ele quem faz levitar o calor úmido da Terra. A luz enviesada do poente percorre o quadro de cima a baixo. Ultrapassa a serra, deita-se sobre as casas de além-rio e adormece entre as duas margens. No caminho inverso, ao

refletir-se nas águas claras, a luminosidade embebe as dobras do relevo com a névoa abafada da várzea e faz reluzir o barro carreado pelas ladeiras desde as cumeeiras ao baixio, até ungir a fronte corada da Cantareira e, enfim, dissolver-se, ainda úmida, no horizonte (figura 1).

Figura 1: GALVEZ, Raphael. *Do outro lado do rio (bairro de Santana)* – 1945.



fonte: Exposição Raphael Galvez – Galeria Almeida e Dale, 2017.

A ambiguidade da luz, em seus movimentos descendentes e ascendentes, confunde-se com o trajeto contínuo e circular entre a água e o ar, entre evaporações e condensações que impregnam a terra. O recorte escolhido abarca desde os baixios inundáveis aos cumes quase imateriais da serra, aspecto imprescindível para que fosse cumprido o trajeto completo da umidade que se imiscui no ar. Ao assumir tal perspectiva, o pintor acolhe na porção inferior de sua paisagem as duas margens do rio. Não há bastidores e a planura do rio é franqueada de um lado a outro.

Entretanto, a vertente na qual se encontra o observador se apresenta em seus últimos palmos de terra firme, mais precisamente em um banco de areia. Mais do que sinalizar a largura do rio, a presença dessa margem faz pousar os pés de quem contempla a cena. A cota zero do quadro, por assim dizer, é deliberadamente anfíbia: convite irresistível a refrescar-se nas águas, ao banho do corpo fatigado pelo ar abafado das várzeas, à dissolução da lama insistente, retida nos passos dos caminhantes.

Não há canoa ou ponte ou caminho à travessia – tampouco há o aceno ou a acolhida de qualquer figura humana. Em plena solidão, na companhia apenas das águas, dos capins, dos arvoredos escuros, os olhos atravessam a vau o grande rio. A passagem, contudo, não é simples e não se ganha a outra margem sem se encharcar plenamente. Embora aparentemente tranquilas, as águas se mesclam de cinzas profundos e de tons rosados leves, não se definindo com clareza: ora se mostram primaveris, alegres, ora trazem ao olhar o pesar das sombras. O instante do poente caracteriza o humor ambivalente de cada existência que integra a paisagem. O dia se esvai ao mesmo tempo em que a noite se anuncia e, nessa condição intermediária, vêm à tona tanto imagens de profundidade, de intimidade, associadas às águas escuras, como de leveza, de extroversão, relacionadas aos modos pelos quais nos afetam as águas claras.

Embora sutis, as deformações das imagens sobre as águas são profundamente significativas sob o ponto de vista da expressão que Galvez confere às imagens materiais. O arvoredo, os capins, a serra e o céu que aparecem à superfície do rio não são réplicas meramente invertidas de sua existência concreta. Seus contornos trêmulos e, sobretudo, embaçados, revelam os modos pelos quais as águas parecem dissolver todo tipo de solidez para, no limite, dissolver a si mesma. Na existência virtual e narcísica dos reflexos, toda a terra vem contemplar-se até que suas formas abdiquem de qualquer formalidade, até que sua matéria se desmaterialize para assumir o ar. Basta um leve espasmo, sopro mínimo sobre a pele do rio para que o espelho d'água opere a magia de suas distorções, e é com toda delicadeza que Galvez as exprime. Os reflexos pontiagudos reforçam o eixo vertical ao longo do qual a água ganha o ar em vapores vespertinos, e todo o rio pulsa, em leves ondulações

transversais, com as imagens refletidas. O calor do céu poente se potencializa no reflexo das águas claras enquanto o arvoredo denso se aprofunda nas porções sombrias do rio prestes a anoitecer.

A aquosidade da paisagem em apreço não se manifesta apenas em movimentos de reflexão. Há nela, também, a potência da refração, do aprofundamento do olhar mediante a distorção das sombras, das substâncias que vêm mergulhar em direção ao leito escuro do rio. As margens brejosas, nas quais a terra se mistura tristemente à água, têm seu lodo emplastrado por verdes escuros. Junto a elas, as águas são quase estáticas, moribundas, e as sombras escuras do arvoredo que nelas mergulham morrem aos poucos. O leito paludoso, invisível aos olhos do pintor, torna-se ainda mais profundo nas zonas escuras do rio. A chegada da noite é recebida melancolicamente pelas águas escuras, tão distintas da superfície ainda iluminada do rio. O contraste pelo qual rivalizam o claro e o escuro, o dia e a noite, a leveza e o peso, as águas alegres e a umidade lúgubre, orienta todo o movimento das imagens materiais que percorrem a paisagem. Fonte da bruma que sobe os morros e se dissolve no horizonte, o rio que Galvez nos apresenta é o núcleo de toda ambiguidade do entardecer, do qual emerge uma atmosfera úmida, ainda rosada e muito viva, e onde vêm encontrar seu desfecho sombrio, reticentes, as existências diurnas.

Adiante, na margem oposta, sobre capins e arbustos desordenados, de feições varzeanas, o arvoredo se distribui desigualmente. Embora o dossel da mata seja reconhecível, ainda iluminado, nas porções ocidentais do quadro, o que se vê da encosta mais próxima ao rio, à direita, é apenas sua silhueta sombria, o mato borrado em verdes escuros, já anoitecidos. Entre as duas extremidades insinua-se um vale, reentrância da Terra por onde a luz do céu se mistura à do rio. Nessa condição física, Galvez encontra um recurso indispensável à poética de sua paisagem: é essa entre abertura que permite a expressão de toda a dissolução que impregna o quadro, por meio da qual os morros mais elevados podem tocar o baixio, e a umidade se esvai no ar.

A cidade permanece iluminada adiante, decalcando em pinzeladas rápidas de paredes e telhados as formas movimentadas do terreno. Em

meio ao casario, as silhuetas de algumas árvores se apresentam aqui e lá, como se se desprendessem do pequeno bosque da várzea e se imiscuissem na ocupação do subúrbio. Embora enevoada, dissolvida na luminosidade úmida do entardecer, a vista do bairro de Santana se dá pela oscilação sutil entre tons terrosos e rosados. É possível antever os espaços ora esguios, ora amplos, que se abrem entre as construções, e o olhar é convidado a se enroscar entre eles.

Não há qualquer definição formal que caracterize esses espaços; não se sabe, ao certo, o limite entre os telhados de barro e a terra nua, entre as copas das árvores e a macega. Nessa indefinição de formas, Galvez prioriza a expressão das imagens nascidas da matéria, orientadas pelo movimento da umidade que se aquece, se desprende do rio e permanece retida entre a serra e os morros que delimitam a várzea. Sob os vapores do poente, a ocupação urbana das bordas da cidade não se revela senão por silhuetas embaçadas pelo ar, abertas às mais diversas formas pelas quais podem assomar imagens poéticas, insinuadas por pinceladas densas em quase empastelamentos.

Nos sopés da serra da Cantareira, a vibração dos tijolos e das telhas de barro se rebate numa luz arroxeadas, levemente aquecida. Os limites entre a cidade e a mata permanecem velados, indefinidos, como se as feições da natureza relutassem em se separar com clareza das construções humanas. Há uma respiração lenta e prolongada, o último suspiro do dia que, aos poucos, se prepara para receber a noite. O fôlego quente e úmido do entardecer se propaga serra acima em irradiações rosadas, em vapores que se resfriam e se tornam escuros à medida que se aproximam do céu. No sentido inverso, o céu se torna mais claro rente ao horizonte, na linha em que a água deixa em definitivo a presença da Terra para diluir-se no ar. Como um contraponto às águas escuras da várzea, as nuvens difusas em meio à luminosidade do poente encerram o destino das imagens de levitação de toda a umidade que ganha o ar. Aos poucos, cessa-se o movimento ascendente da bruma, dando lugar a variações horizontais, incidentais. A paisagem anoitece.

* * *

Em alguma medida, as atmosferas expressas *in visu* por Galvez se relacionam com aquelas passíveis de reconhecimento nos interstícios de São Paulo nos dias de hoje. Tal correspondência pode ser aferida em relatos de incursões realizadas entre espaços intersticiais, os quais, por meio de textos e imagens, podem contribuir para a expressão de atmosferas propriamente intersticiais e de oportunidades oferecidas nos interstícios à fruição paisagística. A seguir, propomos a apresentação de um trecho do relato produzido após uma caminhada recentemente realizada pelas várzeas do rio Tietê, à altura do bairro de Santana.

As pistas largas de fluxo rápido da avenida marginal confinam as margens retificadas do rio Tietê. Suas águas, outrora lânguidas e tortuosas, hoje vertem enrijecidas, apressadas pela pretensa disciplina da cidade. À altura de Santana, com os meandros dessecados e os brejos revestidos, a planura vasta fora aproveitada para a implantação de equipamentos diversos – presídio e aeroporto, ainda na primeira metade do século passado, shopping centers e centros de exposição, sambódromo e clubes esportivos, terminais rodoviários e repartições públicas.

Em que pesem as sucessivas intervenções no sítio pelas quais foi possível a instalação de tais dispositivos, as feições da várzea podem ser ainda reconhecidas, sensivelmente, em vestígios existentes em meio ao tecido urbano. Em situações que, em geral, passam ao largo da apreensão corriqueira, muitas vezes desconexas ou descontextualizadas, é possível perceber e, sobretudo, sentir certos aspectos da natureza, que, indiferente aos esforços humanos referentes à sua manipulação, despontam em sua potência originária.

Entre galpões e edifícios, nos interstícios de quarteirões largos e extensos, há espaços residuais onde se manifesta a umidade que envolve a várzea, encharcando a terra e enevoando o ar. Triviais, desprovidos de qualquer aspecto excepcional, esses espaços escapam das intencionalidades que definem usos e funções para as terras planas que se estendem às margens do rio. De suas feições, embora alteradas ao longo da urbanização, participam traços originários da natureza. Seja em poças crônicas ou na lama que ocasionalmente aflora à superfície, seja às margens estreitas de córregos ou em amplos terrenos vagos, na

expressão de brotos de plantas rústicas, com suas folhas amolecidas a verter a umidade das raízes ao ar, são diversas as imagens materiais que acompanham a experiência sensível dos espaços irresolutos existentes nas imediações da várzea do Tietê.

Em que pesem as diferentes intenções que definiram usos específicos à área correspondente, hoje, ao Parque da Juventude – de presídio a parque público –, há situações singulares, nele existentes, que não se orientam por nenhuma intencionalidade aparente. Situada sob um trecho de uma linha de transmissão de energia, há uma faixa do parque que destoa do restante. Trata-se de uma área exígua ante as dimensões do equipamento público, mas que pode ser significativa se assumida sob uma perspectiva propriamente paisagística, interessada nas oportunidades que oferecem à experiência sensível da paisagem.

Não há qualquer construção, mobiliário ou árvore no pequeno gramado colonizado por capins e gramíneas ruderais. Nenhum convite à permanência sob a presença ameaçadora das torres e cabos de alta tensão. Com efeito, se o parque é bastante movimentado – mesmo numa manhã chuvosa de segunda-feira –, o pequeno gramado correspondente à projeção do linhão de força, por outro lado, se mostra vazio e silencioso. Na ausência de qualquer pavimento, os pés afundam a cada passo, atestando a saturação da terra. O guarda-chuva ameniza os efeitos da garoa fina, mas de nada serve ante o barro que descola do chão.

Aberto, de um lado, à planura vasta da várzea, o espaço é delimitado, na extremidade oposta, pelas empenas cegas e desajeitadas correspondentes aos fundos das construções. Aqueles que não se incomodarem em permanecer por alguns minutos, ao menos, sob a rede de transmissão, nem em caminhar com os pés tingidos pela lama poderão se aproximar do gradil limítrofe do parque. Entre as barras enferrujadas e as trepadeiras que nelas se enroscam, vê-se o fluir enérgico do córrego Carajás (figura 2).

Figura 2: Córrego Carajás (quarela)



fonte: Arthur Cabral, 2018.

Seu rolar forte e constante contrasta com a garoa fina e indecisa, fazendo dela um coadjuvante na atmosfera frente à determinação e à tenacidade com que se manifesta o corpo d'água. A luminosidade anêmica do céu é sorvida pelas pulsações do rio, carreada junto ao barro e devolvida à superfície em refluxos enlameados, reflexos sanguíneos. Seu ritmo, embora muito vivo e constante, é cadenciado. Não se faz menção de pressa em chegar à foz e tudo o que é água rolada morro abaixo parece aguardar no denso fluxo da várzea o momento da despedida.

Sobre suas margens revestidas de cimento, espalham-se arbustos frroxos, ora derramados das nesgas de terra mantidas descobertas, a montante, ora germinados em fissuras do cimentado. Touceiras de capim despontam sobre um leve promontório situado a poucos centímetros do gradil, conferindo à vista uma espécie de bastidor inacabado. Orientado pela verticalidade de uma das torres da linha de transmissão, o olhar retido nas águas recebe o convite da subida, mas é impedido de se estender ao longo da planície por um muro cego existente adiante. Nas limitações do horizonte, não há caminho a espreitar e os olhos e o corpo

permanecem embebidos pela água do rio que se aprofunda na terra e que levita no ar. Sobre os blocos do muro cinzento, a umidade ascendente decalca em manchas de mofo suas pretensões aéreas; sob os sapatos, a essa altura completamente encharcados, o barro confere uma presença tátil às imagens que emergem da várzea e faz pousar sobre a terra os pés de quem a contempla.

* * *

Embora improvável nos grandes centros urbanos de nosso tempo, acreditamos que a fruição paisagística é possível em tal contexto, se consideradas as atmosferas que nos coenvolvem afetivamente nas entrelinhas das cidades, onde a natureza se manifesta com sua potência originária por meio de indícios que, apesar de incompletos ou desconexos, podem suscitar imersões atmosféricas. Assumindo os interstícios da cidade de São Paulo e pinturas de paisagem a eles associados como campo empírico das reflexões aqui apresentadas, entendemos que a emergência de imagens poéticas e o desvelamento de paisagens *in situ* podem ser potencialmente familiares às atmosferas paisagísticas expressas *in visu* por meio da pintura. Analogamente, assumimos que as possibilidades de expressão poética da experiência direta da paisagem dada na atualidade dos interstícios urbanos – seja pela pintura, pela palavra ou por intervenções projetuais – não pode prescindir do coenvolvimento atmosférico a que corresponde a fruição sensível da paisagem.

Referências

- ASSUNTO, Rosário. "A paisagem e a estética". In. *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Coord: Adriana Serrão. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- _____. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- _____. *A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BÖHME, Gernot. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale dell'apercezione*. Trad. Tonino Griffero. Milão: Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- DHORTA, Vera. *Raphael Galvez – Pintor, escultor, desenhista*. São Paulo, Skill, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. "Del paesaggio / Introduzione". In. *Estetica e paesaggio*. Coord: Paolo d'Angelo. Bolonha, Il Mulino, 2009.
- STRAUS, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble, Jérôme Million, 2000.

Enquanto que... restâncias

Igor Guatelli

Arquiteto Urbanista graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pós-Doutor e Pesquisador associado do laboratório Gernphau – Ensa Paris La Villette e Université Paris 8 – Grupo de pesquisa em Filosofia, Arquitetura e Urbano. Professor pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie. Coordenador do grupo de pesquisa Cidade e Arquitetura e Filosofia. Autor do livro *Arquitetura dos entre-lugares: sobre a importância do trabalho conceitual*.

Resumo: O artigo, resultado de uma apresentação, como palestrante convidado, no Colóquio Atmosfera, Aura, Stimmung, realizado na FAUUSP em agosto de 2019, problematiza a noção de unidade, afinidades e complementaridades no processo de construção do pensamento a partir do que vemos e nos chega. Fissuras em um pensamento dado como coerente, coeso, formatado são a negatividade constitutiva de interstícios, por onde torna-se possível passar ao que ainda resta ser pensado. Nessa restância do ente, sua espectralidade, o ente restante se torna traço do que deixou de ser, como fundamento ou essência, ao mesmo tempo que já é traço de um outro ente, seu próprio devir. Ao deixar de ser uno, ao ser fissurado por discretos estranhamentos provocados por incongruências em relação ao que o caracteriza, por deslocamentos e deslocalizações topológicos em relação aos seus lugares e fundamentos originais, históricos, ou por inesperadas junções suplementares, aparentemente des-necessárias, o ente já tornou-se outro mesmo, sem deixar de ser completamente o que era ou ainda é.

Palavras-chave: Interstício; Espectro; Negativo; Punctum; Studium

Abstract: The article, the result of a presentation, as a guest speaker, at the Atmosfera, Aura, Stimmung Colloquium, held at FAUUSP in August 2019, discusses the notion of unity, affinities and complementarities in the process of building thought from what we see and see in ourselves. Fissures in a thought given as coherent, cohesive, formatted are the constitutive negativity of interstices, through which it becomes possible to pass on what remains to be thought. In this restance of the being, its spectrality, the remaining being becomes a trace of what is no longer, as a foundation or essence, while it is already a trace of another being, its own becoming. When it ceases to be one, when it is cracked, by discreet estrangement caused by incongruities in its character, by topological displacements and relocations in relation to their original, historical places and foundations, or by unexpected, apparently unnecessary, additional junctions , the entity has already become another even without being completely what it was or still is.

Keywords: Interstitium; Spectrum; Negative; Punctum; Studium

Introdução

Parmênides, e Heráclito, pensadores originários (e originários porque pensam a origem do pensar, conforme Heidegger [2008: 21]), pré-socráticos, fundam as antípodas do pensamento ocidental. Respectivamente, de um lado, o pensamento essencial, da Verdade (poema doutrinário), totalizante e unitário que se firma pela clareza das oposições (se existe A, o não A não pode ser, sequer existir, só tem direito de existência se se distinguir afirmativamente como B), no anseio pelo todo, e, do outro lado, o pensamento conflitante, da diversidade, pluralidade, que anseia a verdade no múltiplo a partir do reconhecimento da multiplicidade, da contradição, da inclusão da negatividade (A pode conviver com não A sem este, necessariamente, ser B, o não A também pode existir como negação de algo) e coexistência de contrários.

Não um ou outro, mas ambos, um pensamento entre eles, intervalar, que parte e provoca interstícios naquilo que se apresenta ou é percebido como coeso e fechado em si, mas sem destruí-lo. É a clareira necessária a um pensamento que precisa se abissalizar para não ser tragado pela visibilidade da plena presença, um aparente movimento paradoxal, portanto.

O interstício, uma forma de *Stimmung*, seria a passagem a um outro a partir da dilaceração e dilatação do uno, da unidade íntegra e total do ente, de qualquer ente que se apresente como entidade íntegra, fixa, unitária e ideal em seu sentido. Rasgar, romper e dividir o uno em sua aparente integridade inviolável é a condição de construção, em negativo, de uma presença ausente, uma fenda na integridade do todo, um interstício, um intervalo por onde pode-se acessar territórios ainda insondáveis, inexistentes como entidades reconhecíveis, não garantidos como presença porque encobertos pela plena presença daquilo que se mostra como máxima visibilidade, como ente ou discurso garantido, coeso, sem brechas.

Diante de entidades monolíticas, de imperturbável coesão discursiva ou significante, sua abertura seria a possibilidade da emergência daquilo que, segundo Derrida, foi e permanece recalcado pela

potência e dominância do que se reafirma, incessantemente, como *aletheia*, como verdade histórica.

A abertura é a condição primeira para uma passagem ao que foi recalcado, sufocado, submetido pelo que se fixou como verdade. Corresponderia a esse movimento intervalar uma vontade de profanar o aparentemente improfanável, a possibilidade de, por ele, promover dissensos onde se busca, de forma iterada, a construção, constituição e preservação do pensamento consensual e a integridade do ente, da entidade una e totalizante.

Provocar intervalos, enxergar interstícios é gerar a experiência problemática na clareza do pensamento monolítico, é desejar a multiplicidade. Seriam esses raros momentos de existência – acontecimentos – em que seria possível interpretar o mundo para além do já dado e, por cada um, formatado a partir de bases conhecidas e consagradas. Seriam a objeção necessária ao senso-comum para ir além dos automatismos do pensamento costumeiro, do uso irrefletido de frases, expressões prontas, consagradas, naturalizadas, justamente por se sentir desafiado por ele em sua anormalidade, ininteligibilidade e ou contradições imanentes, [quase] sempre irresolvíveis, mas abertura a um outro.

O pensamento intersticial e o antídoto à naturalização do ente

Conforme Nietzsche nos mostra, contra a axiologia tradicional é preciso abalar o território ideal no qual a tradição filosófica se reconhece como verdade inquestionável. E, poderíamos dizer, não só filosófica, mas estético-arquitetônica e urbanística.

À incontornável necessidade de uma transmutação de valores fixos e invioláveis, a destruição como destruição ativa dos valores tradicionais, estabilizados em sua *aletheia*, torna-se um ethos fundamental ao exercício da transmutação desses valores, transmutação como passagem a um devir ativo, um devir incerto, a ser ainda enunciado.

E só há chance de passagem pelo intervalo, pelo interstício; o intervalo é a condição de afirmação do inaparente, do inexistente, do

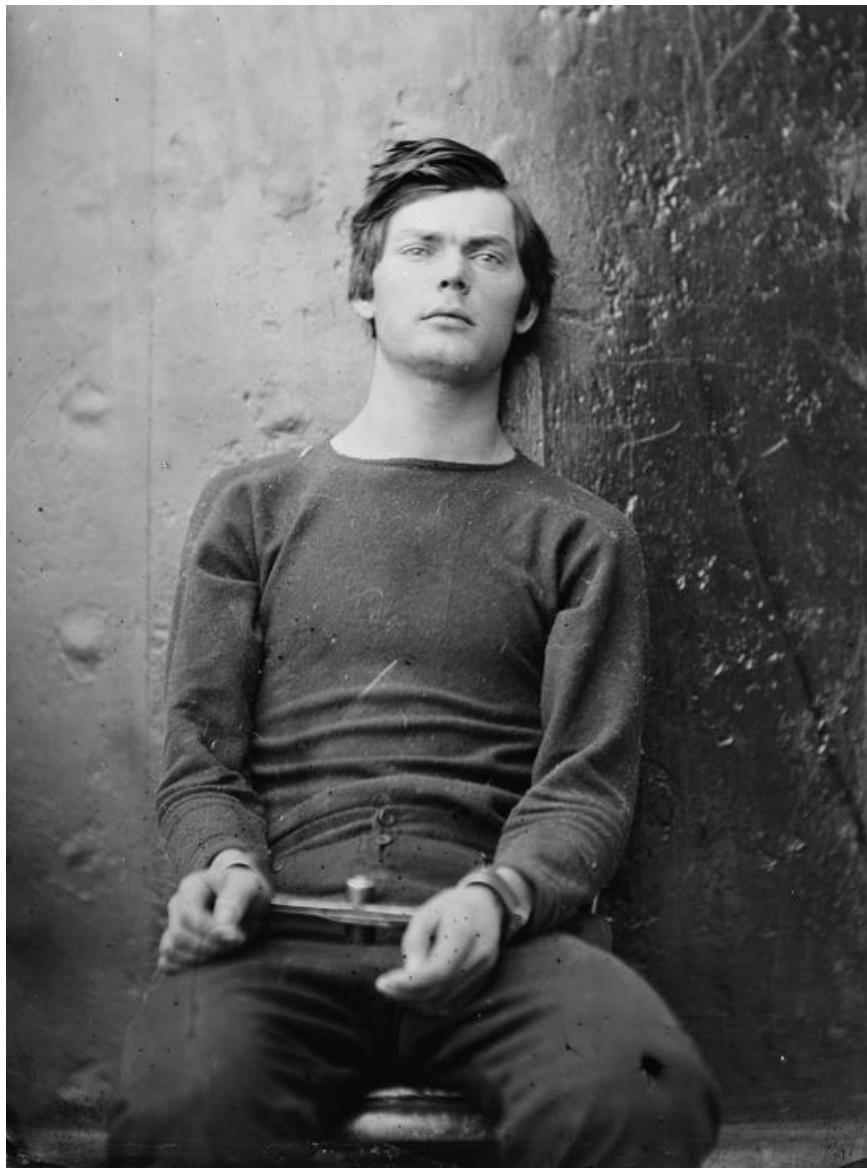
menor, do invisível, pela negação e destruição de tudo aquilo que os encobre por meio de uma luminosidade que os ofusca, impedindo-os de aparecer ou se apresentarem como dissonâncias consonantes, como uma espécie de *Unheimlichkeit*, o estranhamente familiar, a discordância no que parece familiar, dado, uma interioridade externa, desagregante apesar de ser parte constituinte. Um suplemento em sua aparente complementaridade.

Possivelmente, estejamos falando daqueles menores elementos ou movimentos que podem representar um risco à integridade ou totalidade do ente, do discurso, do objeto, se dissociados do todo, desencadeados de certas cadeias pré-estabelecidas, fixadas em seus significados e sentidos apriorísticos.

Discutido por Eilenberger na obra *Tempo de Mágicos*, Cassirer, em sua obra *A filosofia das formas simbólicas*, denuncia o que chama de perseguição da ideia fixa, de que deva existir algo como uma forma única, unificadora, que dê origem a absolutamente tudo o que existe. Mas sabemos que nenhum ente em sua forma conceitual e de representação mais visível é pleno o suficiente para esgotar o espaço da realidade na qual se insere.

Há, provavelmente, sempre um mínimo elemento do qual é composto, capaz de abalá-lo em sua formatação e representação plenas. Esse mínimo elemento capaz de detonar a *Unheimlichkeit*, pode ser o *punctum* do qual nos fala Roland Barthes em sua obra *A Câmara Clara*. Indisponível a nós em função do *studium* (interpretações generalistas e generalizantes, que ambicionam a ordem e o todo, ainda conforme Barthes), tornam-se as brechas necessárias à perturbação do todo, da unidade.

Figura 1: Lewis Payne, condenado à morte, em foto de Alexander Gardner, 1865.



fonte: Worldpress.

Na vontade de *aletheia* e de coerência total do discurso, muitas vezes menosprezamos, negamos ou adquirimos de forma hostil as formas conceituais e significantes menores, que representem um risco à coerência total de um ente ou à defesa de um discurso sem contradição, auto-evidente.

Walter Benjamin, por exemplo, localiza o *Dasein* do mundo, seu ser-aí, sua mundanidade e existência, ao reconhecer os quadros micro-

sociológicos da emergente realidade do século XIX precipitada pelas galerias de passagem cobertas, e seus *magasins de nouveautés*.

Surge uma cartografia fenomênico-conceitual, evidenciada sobretudo por meio do seu longo e inacabado trabalho sobre as passagens de Paris. Pequenas territorialidades intersticiais -*punctum* urbano - dentro e à margem de um macro território, verdadeiros movimentos de interiorização do espaço público que já anunciam e enunciavam um mundo em devir e seu porvir, de uma sociedade em processo de alienação iluminada pela figura do *flâneur*, e de um cotidiano reificado em e por um crescente processo de mercadorização da esfera pública.

Figura 2: Passagem coberta da Paris do século XIX



fonte: Worldpress

Para Benjamin, esses *punctums* são acontecimentos apropriativos singulares, e, por isso, disruptivos, momentos intervalares no tempo capazes de interromper um aparente fluxo contínuo e naturalizado da história, ao mesmo tempo que possibilita o surgimento de novas origens, início de novas cronologias e outras relações com o mundo; nesse caso, uma relação mediada pela mercadoria.

O *punctum* pode ser visto como a interrupção ontológica do ente, o elemento que, pertencente à coisa, é estranho a ela. O *punctum*, um desagregado conceito em um texto ou discurso, uma estranha inscrição em uma obra, um dispositivo suplementar em um território ou edificação são a possibilidade de cisão da unidade da coisa, abrindo-a; é a passagem a um outro ainda não vislumbrado.

Seguindo Derrida, é o espaçamento generativo, um intervalo entre o que a coisa é e pode não ser, mas nunca um “terá sempre sido” permanente. O intervalo é um suplemento que faz parte da coisa já sendo a chance de sua própria superação, ainda que sem destruí-la. Perceber, provocar quebras ontológicas, desagregar ou gerar interstícios na coisa é a chance de destituí-la de seus garantidos fundamentos, restituindo-a como um outro, deferido e diferido em relação ao seu futuro anterior, ao seu “terá sido” sempre assim. No espaçamento, pela disjunção, tece-se, ao mesmo tempo, conjunções com um ser ainda não presente, de um ente que já é um outro.

Ao provocarmos ou reconhecermos interstícios no uno, na unidade, na coisa monolítica, criamos a possibilidade de vizinhanças inexistentes entre as presenças formadas pela ausência que as formou, ou pela conjunção de presenças impossíveis, dada a coesão inicial daquilo que era visto como uno, em-si.

Disjunções criam outras conjunções justamente pela abertura criada por elas e as distâncias que agora separam esses “fragmentos” de outros, distâncias essas inexistentes, dada a totalidade daquilo que era uno, verdade em-si, pleno, fechado, sem falta. Seguindo Heidegger, entender que o dispositivo maçaneta só é maçaneta ao se colocar em relação com algo além dela – o dispositivo porta – é perceber a força do tecido conjuntivo entre coisas que, aparentemente, podem existir como entidades em-si, porém, sem o poder que ambas têm ao se colocarem em conjunção sem se anularem em suas singularidades.

Conceitos são dilacerados, desmembrados para que possam continuar como fonte de significações, meio para outras conjunções de conteúdo, formais, espaciais, temporais. Como nos mostram os pós-estruturalistas, sobretudo Derrida e seus jogos polissêmicos e labirínticos

em torno dos conceitos, um conceito dentro de um discurso aparentemente coeso, coerente, pode ser um *punctum* promotor de contradições, embaralhamentos e estranhamentos.

Sempre em intervalo consigo mesmo, o espaçamento entre seu *etymon*, sua etimologia, e suas camadas metafóricas adicionais ao longo do tempo o tornam um território potencial da perda, da indagação e de questionamentos, e não de certezas ou reconhecimentos unívocos ou bi-unívocos. “Os conceitos são monstros que renascem de seus pedaços” (DELEUZE, 2010: 183), afirma Deleuze.

Antídoto contra a doxa, o senso-comum e o raciocínio estereotipado, o conceito, é um dispositivo prospectivo, um campo imanente de inesgotável especulação e invenção, e não um elemento fixo de recognição ou identificação.

[...] Num conceito, há no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado [...]. Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes (DELEUZE, 2010: 29-30).

Assim, pela diferenciação conceitual do próprio conceito, abre-se um campo de especulações conceituais até então inaudito, encoberto pela unicidade inviolável do conceito naturalizado em seu significado ou representação. Um conceito opera por zona de vizinhança ou pontes com outros conceitos. Pelo conceito, e pelos interstícios gerados pelo desencontro deles, entre eles, torna-se possível pensar o mundo, e os acontecimentos que o povoam, com maior consistência e, paradoxalmente, com maior dúvida, instável, ao mesmo tempo que nos afastamos da doxa e dos riscos de interpretações altamente subjetivadas, absolutas e positivadas. Podemos nos perguntar sobre os significados do conceito de fronteira, por exemplo. Para além da ideia de limite, de borda, a ideia de deslimitação, de travessia, de ultrapassamentos ou transbordamentos

ontológicos, geográficos, sociais, morfológicos, por exemplo, só pode vir pela noção de delimitação de algo. Os conceitos remetem a problemas e não a soluções.

Lugares de perda, de atribulações e superações semânticas, de questionamentos de suas verdades, essências são possíveis de existir no momento em que reconhecemos seus limites, seus significados e identidades dados. Fronteira nos dá a possibilidade de ultrapassar aquilo que nos é dado como campo de recognição, de identidade, de propriedade.

Restituições só podem existir quando há reconhecimento das fronteiras entre o que se deseja restituir e preservar. Entrelaçamentos e diálogos improváveis, impróprios, inadequados só podem existir a partir da clara delimitação do que seja próprio, de propriedade de alguém ou adequado a algo ou a alguém. Devires só existem a partir do reconhecimento das propriedades do ente.

Figura 3: Gangorra: intervenção de Ronald Rael (2019) no muro-fronteira que separa o México dos EUA



fonte: casavogue.globo.com.

Espectralidades e restâncias

Pelo e através do interstício torna-se possível enfraquecer o que se mostra em sua integridade inviolável e presença absoluta. O interstício é uma ausência que se torna presente como um suplemento espectral. A partir de um, do uno, da coisa totalizada em si, pela fenda, pelo intervalo, surgem três. Disjuntiva, a fenda atormenta o uno, o absoluto, ao dividi-lo, ao mesmo tempo que garante a relação entre as partes, nem autônomas, nem fundidas, disjuntas.

O interstício, essa ausência supérflua, desintegra o todo para torná-lo uma multiplicidade, um que se faz ao menos três, mas justapostos, avizinhados, atormentados por essa ausência que os separa e une ao mesmo tempo, restâncias do que eram e do que podem ser como novos “unos” justapostos, em relação uns com os outros. Certamente Koolhaas soube criar interstícios no discurso formatado de Le Corbusier sobre seu receituário acerca da nova arquitetura e urbanismo. Não só do receituário de Corbusier, mas da arquitetura e urbanismo modernos.

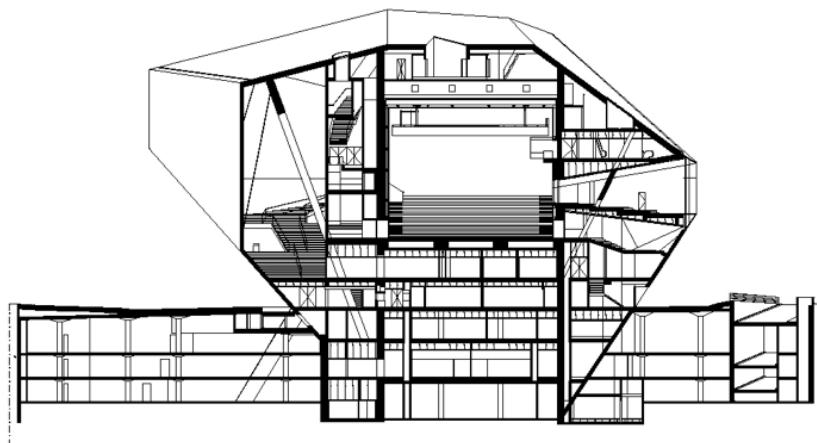
Koolhaas trabalha com restâncias da *promenade architectural e corbusiana* como forma de precipitar um outro ethos acerca do espaço arquitetônico. Conexões múltiplas, rupturas, continuidades descontínuas, desvios, [des]agregações programático-espaciais. Há uma generosidade tal da restituição do léxico corbusiano que acaba por superá-lo, transmutando-o em um outro, sem destruí-lo.

Se o interstício é condição para o labirinto e nele se realiza, a labiríntica *promenade* dos projetos de Koolhaas (Casa da Música do Porto e Biblioteca Pública de Seattle, por exemplo) são abertura a um outro do discurso corbusiano. Koolhaas parte do dispositivo Corbusier para abandoná-lo ao radicalizá-lo; não o coloca, portanto, à sua inteira disposição, mas o considera o suficiente para subvertê-lo. Nada está subentendido no dispositivo, é preciso reabri-lo e interrogá-lo uma vez mais.

Essa radicalidade fissurou o campo erigido, formatado e idealizado em um preciso ideário (redundância intencional) disseminado por Corbusier. Em um pensamento derridiano, nessa fissura instalou-se a promessa, a exterioridade de uma interioridade inviolável. A história é

fertilização de seu próprio devir, e não lugar de preservação e reverência. O tempo não seria nada outro senão essa inclusão repetida do outro naquilo que parece ser o original, a matriz, a referência inviolável.

Figura 4: Corte transversal da Casa da Música da cidade do Porto
(OMA/Koolhaas)



fonte: buildingviews.net.

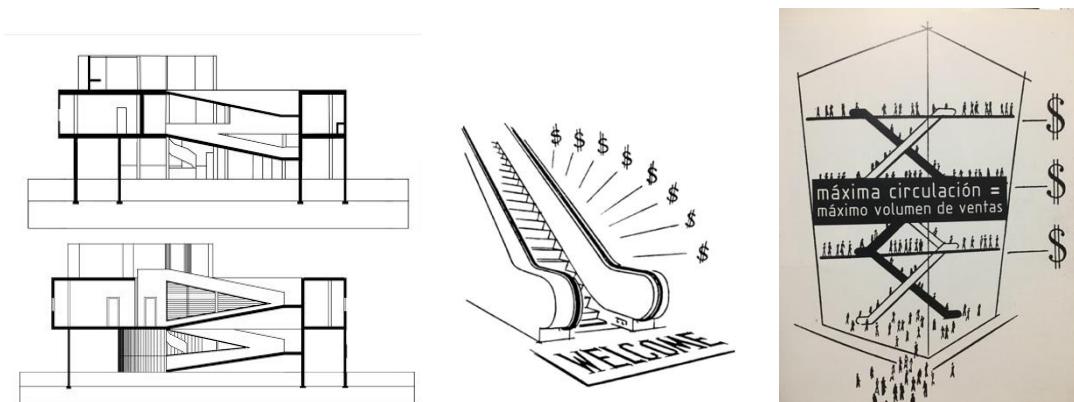
Sem devoção, Koolhaas liberta a *promenade* de suas representações, clivando-a em sua identidade, tornando-a uma identidade diferencial, uma e outra. Lança-a em um intervalo entre o que ela era no contexto corbusiano-moderno e o contexto no qual agora ela se insere, a metrópole *fin de siècle*.

No interstício, habitamos a presença da ausência e a ausência da presença. É por ele que os rastros do antes e do depois se manifestam. Koolhaas, deliberadamente, cinde e deforma as representações do discurso corbusiano da *promenade architecturale* e cria um intervalo inquietante ao aproximar-a do mundo shopping, sobre o qual teoriza em seu conhecido texto *Junk Space*.

A *promenade* é restituída a partir de uma leitura crítica e arguta do potencial do dispositivo escada rolante quando inserida no mundo shopping. É reinserida na metrópole como condição de interiorização de

exterioridades públicas do espaço, tornando-se meio à efetivação de um potente e labiríntico *continuum* espacial, interiorizado, desierarquizando atividades e borrando limites entre público e privado. Congestionamentos espaciais são provocados pela manipulação extrema de conexões improváveis, realizadas por meio de fluxos não sequenciais, erráticos, rompidos, desviantes, muitas vezes.

Figuras 5 e 6 e 7: A transmutação da *promenade* de Corbusier ao shopping.



fontes: wikipedia [5 e 6] e livro *Mutations*, actar [7].

Iterando, pelo intervalo criado ao avizinhar a *promenade architecturale*, imaginada por Corbusier, da escada rolante, Koolhaas recria a ideia de uma continuidade espacial transfigurada, alterada em seu valor e significado originais, apesar de não destruí-los. Um intervalo é criado entre a racionalidade da *promenade* “original” e sua massificação no mundo shopping. Algo resta entre um e outro, fenda por onde Koolhaas opera.

Na obra, *La Vérité en Peinture* (1978), não é o que nos mostra Derrida ao expor uma discussão entre Heidegger e Shapiro em torno de um dos quadros da série “sapatos”, de Van Gogh. Nessa série, Van Gogh retratou, com variações, dois sapatos desgastados, surrados, supostamente bastante usados. Em linhas gerais (quase uma heresia com Derrida), o capítulo *Restitutions* [Restituições] é dedicado à *parousia*, a total coincidência, sem resto, em uma imagem, entre objeto e as

representações que carregamos sobre as coisas, anteriores a qualquer análise mais pormenorizada dos eventuais *punctuns* dessas imagens.

Em “A origem da obra de arte”, Heidegger – o pensador da Floresta Negra, do chalé, apegado à terra, que cultivava como maiores prazeres cortar lenha e esquiar, que tinha insights em seu chalé durante as tempestades –, ao analisar essa pintura de Van Gogh, parte da afirmação de que se trata de um par de sapatos de uma camponês, talvez de uma camponesa, para, então, interpretar o *da-sein* camponês e de uma camponesa. Como especula Derrida, ao longo do mencionado capítulo *Restitutions*, Meyer Shapiro, citadino, professor universitário, comunista, em correspondência enviada a Heidegger, contrapõe-se a Heidegger dizendo que não seria possível afirmar categoricamente tratar-se de um par de sapatos de uma camponesa mas que, talvez, fosse um par de sapatos de um cidadão, de um homem da cidade, possivelmente um operário de fábrica; ou até mesmo do próprio Van Gogh durante seus anos de agruras e privações em Paris. Ambos incorporam representações dogmáticas aos seus argumentos (DERRIDA, 1978: 295-298).

Derrida pergunta se ambos não estariam falando da coisa a partir de representações de mundo e valores que carregavam independentemente do objeto analisado, do que estavam vendo. A favor de Shapiro, se assim podemos considerar, destaca o fato de ter trabalhado com a dúvida, o talvez, e não com a asserção. Mas, de qualquer forma, os sapatos, desamarrados no quadro, já pareciam atados às representações de mundo de seus interlocutores. Parecem ter atado um *sujet* (assunto e sujeito) adequado e ideal ao modelo pintado, o próprio Van Gogh; e que, ao mesmo tempo se torna um predicado real a um objeto pintado. Os sapatos permanecem aderidos a pés e personagens específicos (DERRIDA, 1978:336-337).

Figura 8: O par de sapatos responsável pela polêmica entre Heidegger, Schapiro e Derrida



fonte: wikipedia.

Pergunta-se, sem afirmar ou ambicionar uma conclusão, se era a pintura ou o próprio Van Gogh que estavam sendo analisados; a pintura já havia se tornado o próprio, uma coincidência sem resto entre um e outro. Ambos, Heidegger e Shapiro, pareciam restituir plenamente, sem intervalo, o quadro a Van Gogh e a eles próprios, expropriando, do quadro, valores intrínsecos a ele, para melhor dele se apropriarem atribuindo-lhe valores a partir de suas representações e valores pessoais de mundo, com a intenção de validar suas asserções. Interessados na verdade do quadro, projetam-no dentro de lugares imaginários, condizentes com suas próprias referências.

Se Heidegger fala de uma camponesa genérica, Schapiro o critica por supostamente ter esquecido do próprio autor do quadro, ao contrário dele próprio. Fetichizado, ambos restituem o quadro pleno de atribuições, sem interstícios entre os sapatos e seu *sujet*, nada parece restar a saber. Uma das questões centrais de Derrida, que permeia o texto: o que pode ainda ser produzido a partir do produto, do produzido ou do produto produzido? O produto produzido deve faltar para se tornar passagem a outras produções.

Talvez, tanto Heidegger como Schapiro, tenham retido e anexado em demasia a assinatura de Van Gogh e suas próprias, comprometendo a

restituição do quadro ao público. O quadro, na provocativa análise de Derrida, parece ter permanecido de propriedade do pintor e dos dois críticos. Astuto, quase irônico, se pergunta se aqueles pés de sapato seriam parte de um par, poderiam nem ser. Olhando, minuciosamente, para os *punctuns* da imagem, pareciam ter a curvatura do mesmo lado, configurando o mesmo pé, além de um ser levemente menor que o outro. Poderiam, inclusive, fazer parte de um conjunto de sapatos, não retratados na pintura, indaga.

Esses restos entre a imagem e sua apreensão imediata são os intervalos necessários por onde outros pensamentos agem, operam, e outras hipóteses são construídas. Ao contrário dos outros, Derrida parece permanecer entre o que ainda pertence ao quadro e o que poderia ser algo além dele, presente nele como rastro de uma outra possibilidade, sem garantias. Estamos falando de uma desmontagem de discursos categóricos em direção a um território mais movediço, de dissensos, incerto, por isso mais fecundo como restituição pública, aberta, meio de outras construções, e não apenas adesões ao ou refutações do que chega como discurso formatado.

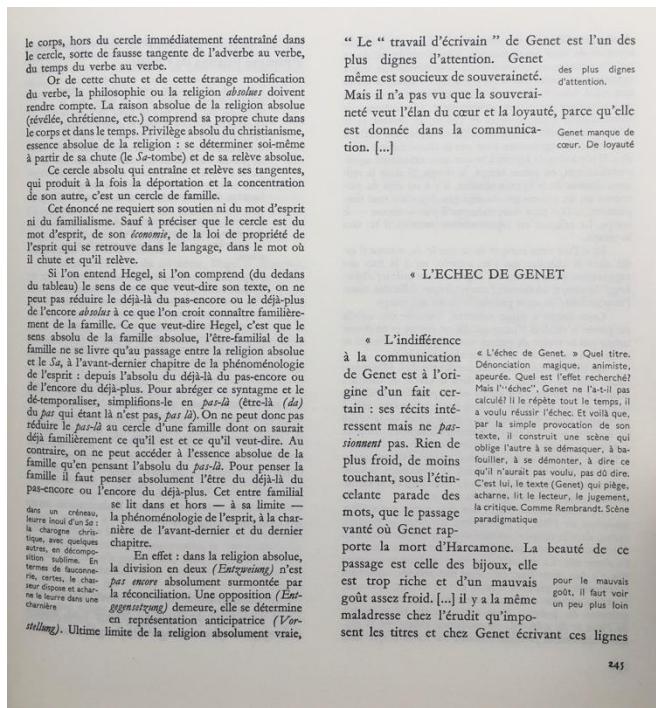
Se o intervalo parece faltar entre Heidegger e os sapatos e entre Schapiro e Van Gogh, em *Glas*, de 1974, uma de suas obras mais obscuras e intrigantes, é pelo intervalo, no intervalo, que Derrida estabelece um complexo, conflituoso e deslimitador diálogo entre Hegel, o monumental pensador do puro, do absoluto, do imaculado e Jean Genet, o polêmico escritor marginal do impuro, do obsceno, do autor de literatura menor. Essa impossível contigüidade abre um campo de leituras cruzadas, subtextos espectrais e improváveis conexões, que serão capazes de desmontar, pela montagem, o que parecem ser os fundamentos e o próprio de cada um.

De formato incomum, forma quadrada 25x25 centímetros, as páginas são organizadas, majoritariamente, a partir de 2 colunas verticais, uma contra a outra, uma [não] sem a outra, além de uma terceira formada por erráticas inscrições, incisões entre elas, sem um início ou um fim. A coluna da esquerda é ocupada por um “diálogo” com Hegel, a da direita, com Genet (ao que parece, os textos foram escritos em tempos distintos,

o texto sobre Hegel foi preparado para um seminário de 1971-1972, e aproximados como uma intertextualidade) e, na supressão de partes das colunas, nos interstícios e vãos abertos, Derrida promoverá e trabalhará uma disjunção de ambos a partir de inusitadas e improváveis junções e tangências entre ambos, com algumas notações reflexivas pontuais, suplementos que [não] suprem, emulam questões. Será por um pensamento tangencial que Derrida, de maneira criteriosa, ambígua e contraditória, construirá uma argumentação – pela aproximação por diferimento, por uma dilatação, um espaçamento entre ambos autores [*Différance*] – que desmontará e manterá, não incólumes, as supostas fronteiras existentes entre uma escrita maior [filosofia hegeliana e filosofia, no geral] e uma escrita menor [literatura].

É na e pela restância gerada pelo impossível “diálogo” entre ambos que Derrida desmonta verdades sobre algumas dualidades que só seriam possíveis e passíveis de existir simultaneamente se em antagonismo, como antípodas. Limites próprios e naturais entre um e outro são colocados à prova, interpelados, e então dissolvidos para serem restituídos em uma zona cinzenta entre ambos, por ambos, através deles.

Figura: Excerto de *Glas*. Hegel, à esquerda, Genet à direita, com notas, suplementares, de Derrida



fonte: Foto de página do livro.

É nesse mosaico textual, de leituras cruzadas, simultâneas, em duas colunas, aproximando a dialética de Hegel da escrita multiforme, heterodoxa de Genet, que Derrida constrói um ambiente intersticial para além de dualismos, um lugar da indiscernibilidade fecunda, de dissolução das oposições binárias ou da diferença irredutível uma à outra; elas acabam por se contaminar, gerando deslocamentos de sentidos dados. Sobre *Glas*, diz Benoit Peeters, em sua obra biográfica sobre Derrida:

Glas coloca reais dificuldades de leitura; literalmente, não sabemos por onde pegar o livro. Impossível acompanhar paralelamente as duas colunas, uma página depois da outra, visto que, dessa forma, a proposta não demora a se diluir. Por outro lado, seria mais absurdo ainda ler a integralidade de uma coluna depois da outra: isso significaria negar a unidade profunda do volume e desconhecer os incessantes ecos entre essas duas vertentes. O leitor é então obrigado a inventar seu próprio

ritmo, a pular cinco, dez ou vinte páginas, depois a voltar sobre seus passos, ao mesmo tempo que mantém um olho na outra coluna. Cabe a ele [o leitor] construir a relação, implícita no texto, entre a família segundo Hegel e a ausência de família em Genet, entre a sexualidade reprodutora teorizada nos “Princípios da filosofia do direito” [de Hegel] e o dispêndio homossexual do “Diário do ladrão” ou de “Milagre da rosa” [de Genet] (PETEERS, 2013: 320).

O livro é uma longa deriva teórica, filosófica e teatral pelos interstícios dos pensamentos dos dois autores. Nesse abismo criado entre as duas colunas, entre os dois, a impossibilidade de uma reconciliação com o pensamento próprio de cada um e, portanto, a impossibilidade de uma solução, de um fechamento.

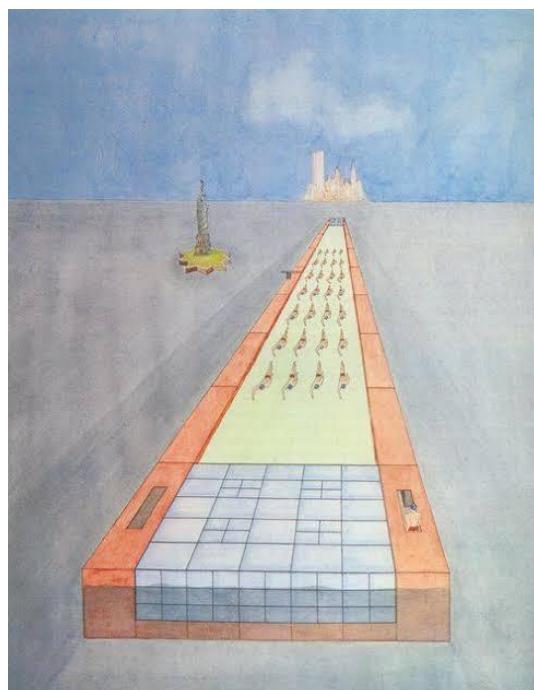
Caberia ao leitor inventar seus percursos, construir inesgotáveis relações e “indecidíveis” conclusões. O livro torna-se “Khôra”, na própria discussão derridiana do conceito, um receptáculo de infindáveis narrativas, capaz de receber todas Histórias sem abandoná-las; a construção do outro na própria História. Corroborados por Peeters, podemos dizer que Derrida apostava em um outro leitor, um leitor impossível, um leitor por vir.

Considerações revogáveis

Não é possível saber se Koolhaas tomou conhecimento ou leu *Glas* ou qualquer outra obra de Derrida, mas isso pouco importa, traços dela reverberam em suas ações projetuais. Koolhaas justapõe diferentes mundos e os faz atritar mutuamente. Sua icônica piscina flutuante, parte do ensaio *Floatingpool* – que por sua vez fazia parte da primeira edição de *Delirious New York*, mas que desaparece nas edições posteriores – que aparecerá transfigurada em alguns dos seus projetos, aproxima, como crença e desilusão, o leste do oeste, o comunismo do capitalismo. Seus projetos nos EUA e na China na década passada alimentam tal hipótese.

Nesse conto ensaístico, de teor surrealista, jovens arquitetos soviéticos, nos anos, 30, auge do stalinismo, no clima expansionista pós-revolução, inventam um mecanismo, uma mega piscina flutuante, capaz de cruzar o oceano. Entretanto, ao se lançarem, talvez em uma espécie de teste exibição, os nadadores-arquitetos, ou arquitetos-nadadores, relatam uma suposta estranha reação do dispositivo: ao nadarem em determinada direção estariam, na verdade, empurrando-a no sentido contrário. Após 40 anos no oceano, após passarem por outros mundos se afastando deles, se aproximam do seu antagonista sempre tendo nadado em direção ao seu lugar de origem. Mas não há escapatória; no oeste, o desencanto os aguarda. Ir em direção a algo afastando-se dele, para alcançar – voluntária ou involuntariamente? – seu oposto, para, a partir daí, precipitar uma transmutação da coisa, parece ter sido um procedimento recorrente, à mão, na obra de Koolhaas. Espectro heraclitiano, uma aposta na contradição e na negatividade do significado pleno da coisa, provavelmente.

Figura 10: Arrival Floating Pool after 40 years of crossing the Atlantic, de Rem Koolhaas.



fonte: theguardian.com.

Sim, uma pequena reviravolta. A proximidade exagerada de algo, em relação a algo, sem restos, pode nos impedir de ver a extensão da coisa. O movimento de aproximação e distanciamento da coisa, um trânsito entre o *punctum* e o *studium*, é vital para que possamos habitar seus interstícios.

É recorrente essa estratégia de Koolhaas de aproximar e fazer com que mundos, aparentemente, absolutamente divergentes [a rampa e a escada rolante, Le Corbusier e o mundo shopping] interajam e se entrelacem até se dissolverem em uma síntese disjuntiva; distâncias unidas, proximidades distantes. Nem um nem outro, mas ambos, fundidos, com seus imprevisíveis desdobramentos, torna-se a condição de criação de uma zona cinzenta entre o edifício e a cidade, exterioridade e interioridade, erudito e popular, formal e informal, o distanciamento e a massificação, sem chance de restituição de um ou de outro, mas de outrem.

O outrem como tessitura de seus rastros, diferenciados em relação a si próprios porque desatrelados de seus códigos e representações discursivas originais, contaminados pela presença de outros códigos. O traço espectral resultante excede a ambos, como na disjunção discursiva promovida por Koolhaas ao aproximar o ideário moderno-corbusiano do massificado mundo shopping, desvalorizando-os como coisas em si, ao mesmo tempo que os valoriza em seus corrompidos desdobramentos semânticos.

Aquilo que não se conserva a si mesmo é que não se perde, fala Adorno. Como nos diz Deleuze, em sua obra *Le Pli* (A Dobra), a partir de uma leitura de Leibniz, é da incompossibilidade, da junção entre incompossíveis, entre coisas, supostamente, impossíveis de coexistirem, que emerge o outro lugar do lugar que é preparado para a nossa existência na história.

Afigura-se uma outra ideia de justiça. Novamente, no interstício se instala a promessa, a ideia de uma generosa restituição pública, sem implicar em expropriação ou apropriação e construção antecipada dos significados ou possibilidades, mas campo de instáveis e conflituosas imbricações, permanentes [re]formulações e disseminações semânticas. Não apenas um lugar de diferenciações – divisão a partir da unidade – mas,

sobretudo, um lugar sem lugar da *différance* (conceito chave de Derrida), de espaçamentos, da relação horizontal, desierarquizada, entre heterogêneos, da invenção do outro, do jogo de remessas sem um endereço de chegada, Khôra.

Sem endereçamentos específicos, falamos de uma modesta restituição, forte porque frágil – guarda vestígios da origem e da destinação – em seus determinismos de propriedade e significação, uma restituição que adviria da perturbação e da inconformidade da propriedade de algo – fala, coisa, discurso, imagem – a alguém ou de alguém a algo. Enfim, um traço espectral, em (des)construção do que foi ainda sendo e seus devires.

Pelo interstício, verdade do sentido uno do ente perde sua univocidade, abrindo-se ao compartilhamento plural de algo, de um discurso. Sem a retenção da propriedade, do próprio, do supostamente legítimo, da verdade instituídos, a priori, por algo ou alguém, ou por um desejo de formatação semântica e predicativa de um projeto ou de um discurso, o outro chama a vir e não chegará senão por meio de muitas vozes, pela plurivocidade.

Em “Além do bem e do mal: prelúdio a uma Filosofia do futuro”, Nietzsche nos mostra como os metafísicos de todos os tempos, e aí inclui-se a Ciência, cultivam a crença de poder alcançar o saber pela “coisa em si”, a que chamam de “verdade”. “A crença fundamental dos metafísicos é a crença nas oposições de valores” (NIETZSCHE, 2001: 10). Contra as estruturas estáveis, permanentes, tomadas como verdadeiras, pela falta e carência do significado do ser das coisas, instalam-se processos de des e remontagens, inter-relações sincrônicas não substanciais, mas forças múltiplas inter-relacionadas. Comum a esses pensamentos e procedimentos é o reconhecimento de um campo de forças instáveis, finitas, por isso, origens de novas montagens.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, UFMG, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia ?* São Paulo, editora 34, 2010 (3a. edição).
- DERRIDA, Jacques. *La Vérité en Peinture*. Paris, Flammarion, 1978.
- _____. *Glas*. Paris, Galilée, 1974.
- _____. *Khôra*. Campinas, Papirus, 1995.
- EILENBERGER, Wolfram. *Tempo de Mágicos. A grande década da Filosofia 1919-1929*. São Paulo, Todavia, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 2007.
- _____. *Parmênides*. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.
- KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*. GG, 2014,
- KOOLHAAS, R; BOERI, S.; KWINTER, S et al. *Mutations*. Barcelona, Actar, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PEETERS, Benoit. Derrida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MA – potência, intervalo, espaço-tempo: arte e arquitetura

Michiko Okano

Arquiteta graduada pela FAU-USP em 1981, mestre (2001) e doutora (2007) em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora do curso de graduação e pós-graduação de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, professora colaboradora do Centro de Estudos Japoneses/EFLCH-USP e coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. Autora do livro *Ma: entre-espacô da arte e comunicação no Japão*.

Resumo: O *Ma* é uma noção presente em várias manifestações culturais japonesas, difícil de ser explicada de acordo com a lógica ocidental. Entretanto, foi possível entendê-lo dessa perspectiva por meio da abordagem semiótica peirceana, que traz a questão da primeiridade no bojo da sua arquitetura filosófica, e da segundidate como manifestação da potência em fenômeno. Essa concretização no mundo da existência pode apresentar-se como espaço vazio, intervalar ou mediante sua montagem com o tempo. Alguns exemplos clássicos da arquitetura japonesa são especificados nessas três subdivisões, e sinalizou-se o *Ma* em algumas obras do arquiteto japonês Tadao Ando. Por fim, foram apresentados alguns diálogos possíveis com obras arquitetônicas e artísticas brasileiras, no intuito de ressaltar o intercâmbio fecundo entre culturas distintas e a produção de novos signos que estabelecem uma comunicação sensível.

Palavras-chave: *Ma*, semiótica, arte, arquitetura

Abstract: *Ma* is a notion present in several Japanese cultural manifestations that is rather difficult to explain through Western logic. However, it has been possible to understand it from this perspective through the Peircean semiotic approach, which brings the question of firstness at the core of its philosophical architecture, and secondness as a manifestation of potency in phenomenon. This materialization in the world of existence can present itself as empty space, intervals or through its assembly with time. Some classic examples of Japanese architecture are specified in these three subdivisions, and *Ma* has been signaled in some works by Japanese architect Tadao Ando. Finally, possible dialogues with Brazilian architectural and artistic works were also presented, in order to highlight the fruitful exchange between different cultures and the production of new signs that establish a sensitive communication.

Keywords: *Ma*, semiotic, art, architecture

O que é o *Ma* e como abordá-lo num mundo ocidental, especificamente nesta terra tropical com facetas culturais tão distintas, é uma questão que vem acompanhando a pesquisa do tema ao longo dos anos. Algumas portas para novas possibilidades de modos de ver e pensar esse aspecto tão particular da cultura nipônica foram abertas nessa caminhada e serão apresentadas com o intuito de criar canais de diálogo com o Ocidente.

O *Ma* é um *modus operandi* que se manifesta especificamente na cultura japonesa, em diversas áreas, e pode ser percebido desde na maneira pela qual as pessoas falam no cotidiano, até nas representações artísticas e arquitetônicas. O estudo realizado considera-o como uma potência ou uma possibilidade de ser que pode tornar-se existente em três formas: o espaço vazio, de intermediação, fronteira e coexistência, ou de montagem espaço-temporal.

Na perspectiva adotada, o *Ma* não foi concebido como “conceito”, conforme o sistema filosófico ocidental, uma vez que esse vocábulo tem origem no Latim “*conceptus*” (do verbo *concipere*), que significa “coisa concebida” ou “formada na mente”. Para Aristóteles, o conceito era comparado ao *eido* e, de acordo com a sua lógica, trata-se da forma mais básica de pensamento (em conjunto com o juízo e o raciocínio) e é a representação intelectual abstrata de um objeto. Tal pensamento fazia parte da arquitetura ontológica construída pelo filósofo, que admitia apenas duas possibilidades de existência – ser ou não ser –, baseadas no princípio da identidade e da não contradição. Omitia-se, assim, a terceira opção, aquela intermediária, de “nem ser, nem não ser”, a que Aristóteles chamou de terceiro excluído. A lei aristotélica da não contradição traz em si a impossibilidade de uma proposição verdadeira ser falsa ou de uma falsa ser verdadeira e, dessa forma, nenhuma proposição poderia estar nessas duas categorias ao mesmo tempo. Assim, o que era “um e outro” ou “nem um, nem o outro” ficava fora do sistema lógico racional bipolar criado para o desenvolvimento do conhecimento científico.

Estudar o *Ma* exige conhecer o tal do terceiro excluído, da coexistência dos contraditórios, no qual é possível encontrar “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. E esse modo de

pensamento e existência reflete-se em uma estética peculiar que pode ser visualizada, por exemplo, no espaço branco não desenhado no papel, no tempo de não ação da dança tradicional japonesa ou do Butô, no silêncio do tempo musical, bem como nos espaços arquitetônicos e urbanos que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou, numa abordagem mais metafórica, nos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte.

Ao se verificar historicamente a noção do *Ma*, descobre-se que é muito antiga e remonta ao espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, destinado à conexão com o divino. O vestígio desse exemplo é possível de ser visto atualmente em determinados espaços dos santuários xintoístas. O vocábulo, porém, começou a ser empregado somente no século XII e a sua ampla utilização ocorreu a partir do final do século XVI e início do XVII. O conhecimento do *Ma* restringiu-se ao território nipônico até 1978, momento em que o arquiteto Arata Isozaki organizou, no Ocidente, uma grande exposição em Paris, denominada *Ma, Espace-Temps du Japon*.

O evento, com itinerância nos Estados Unidos e em alguns países nórdicos europeus, desvelou essa característica tão particularmente nipônica para o Ocidente, bem como funcionou como dispositivo para dar início, nesse hemisfério, a um processo de compreensão e de questionamento a respeito dela. Tal fato fez que houvesse um caminho inverso e incitou uma revisão da concepção do *Ma* pelos próprios japoneses: o que era *modus operandi* e, portanto, não tinha necessidade de nenhuma explicação sobre o seu significado, se transformou num paradigma para que fosse possível a compreensão pelo “outro”.

Uma aproximação cultural, que tange à imagem do Japão no Ocidente, tanto nos aspectos estéticos quanto nos políticos, foi assim estabelecida em ambos os sentidos. Alguns pesquisadores ocidentais estudaram o tema, como o alemão Gunter Nitschke (1966), o francês Augustin Berque (1982), o italiano Fabrizio Fuccello (1996), entre outros.

Numa visão dos estudiosos japoneses sobre o assunto, todos são unâimes em pontuar que o *Ma* é algo reconhecível, mas não verbalizável como conceito e que constitui um modo de pensar próprio dos japoneses.

Muitos fazem referência à conjunção espaço-tempo (ISOZAKI, 1990; KOMPARU, 1991; NISHIYAMA, 1981; KEN'MOCHI, 1992; OGURA, 1981), outros, ao espaço vazio, silêncio ou não ação (KEN'MOCHI, 1992; MINAMI, 1983; ISHIGURO, 1982). Ken'mochi salienta que *Ma* é um espaço vazio, e “o espaço vazio está prenhe de energia *Ki*” (1992, p.64, T.N. apud OKANO, 2012). Alguns correlacionam o *Ma* à memória cultural ou pessoal, considerando-o como uma transmissão secreta da memória da cultura. O ator de *kabuki*, Danjuro, esclarece que existem dois tipos de *Ma*: o que pode ser ensinado e o que não pode. O mais importante é este último, que é algo nato. (ISHIGURO, 1983 p.185 apud OKANO, 2012). Existe também um entendimento do *Ma* como ressonância entre duas contrapartes, por Matsuoka (1980: 112, apud OKANO, 2012): “Chama-se *Ma* um estado de franja constituído quando dois elementos se associam. (...) Uma área criada quando o elemento A se encontra em oposição ao B”.

Alguns japoneses mencionam o nível metafísico do *Ma* e, portanto, da sua não conceituação (KAWAGUCHI, 1982; MINAMI, 1983; MATSUOKA, 1980). Kawaguchi (1982, p.168 apud OKANO, 2012) afirma que “*Ma* não possui explicação lógica e que ele é *Ma* justamente porque não possui essa lógica. E, quando ela é forçada, o *Ma* distancia-se da sua essência”. Muitos (MINAMI (1983), ISOZAKI (2000), MATSUOKA (1980)) confirmam que não existe algo similar ao *Ma* na cultura ocidental (OKANO, 2012).

Apesar desses estudos realizados, o *Ma* continua sendo algo de difícil percepção, apreensão e compreensão para a maioria das pessoas que não estão inseridas na cultura japonesa.

O caminho trilhado nessa busca foi o de compreender o *Ma* com base mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual, o que estabelece uma outra forma de comunicação, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo. Foi por meio da semiótica peirceana que a investigação se desenvolveu, esquivando-se desse âmbito do inapreensível para uma noção mais vinculada ao pensamento ocidental. Dessa perspectiva, o *Ma* foi abordado semioticamente como um quase-símbolo – uma possibilidade – que pode ser percebido quando se torna existente e visível a nossos olhos e mentes, na arquitetura, nas artes, no cinema ou na dança. A manifestação concreta do *Ma* foi chamada de

espacialidade *Ma* e, por intermédio dela, viabilizou-se o estudo da noção abstrata desse elemento cultural.

Ma: aproximação semiótica

Em viagem ao Japão para realizar a pesquisa sobre o *Ma*, num encontro com o professor e arquiteto japonês Kawazoe Noboru (1926-2015), recebi um olhar de reprovação, como se eu fosse uma estrangeira atraída pelo exotismo do *Ma*, acompanhado da seguinte crítica: “Se tentar conceituar o *Ma* 間, o único destino é o *Ma* 魔 e não alcançará o *Ma* 真.”

Isso significava que conceituar o *Ma* 間 dentro do sistema lógico ocidental, iria levar ao segundo *Ma* 魔, o Diabo, o que impediria obter o terceiro *Ma* 真, a Verdade. Kawazoe tentava dizer que o *Ma* é algo que não se permite definir, apesar de todos os japoneses o utilizarem e identificarem no seu cotidiano, na verbalização, nos gestos e nas representações espaciais, artísticas e culturais.

Somente mais tarde, veio a compreensão de que *Ma* é algo que não se permite definir, uma vez que não se concretizou. Além do mais, quando ganha materialidade, o faz de modo multifacetado, tornando mais complexa ainda qualquer conceituação. A semiótica de Peirce pôde abranger o estudo do *Ma*, por incluir, no bojo da sua estrutura teórica, três categorias em que se podem classificar os fenômenos: a primeiridade, a segundidade¹⁵ e a terceiridade¹⁶. A primeiridade envolve o “estado de consciência de experienciar uma mera qualidade” (IBRI, 1992), isto é, uma experiência no tempo absolutamente presente. Por qualidade, entende-se aquilo que “é o que é, no seu estado meramente potencial, independente de ser sentida ou pensada” (*Ibid.*).

¹⁵Segundidade é a categoria que traz a ideia do “segundo em relação a” constituindo uma experiência direta, não mediatizada; é a consciência de dualidade: uma que age e outra que reage (IBRI, 1992).

¹⁶Terceiridade é categoria que traz a ideia de generalização, uma experiência de síntese ou pensamento que vincula o presente com a experiência passada e intencionalidade futura, portanto, sempre conectada ao fluxo do tempo (IBRI, 1992).

Assim, ao considerar a primeiridade peirceana, foi possível, na sua arquitetura filosófica, encontrar um ponto comum em que a lógica do Ocidente pudesse estabelecer diálogos com o *Ma*: o lugar de quase-signo, um estágio anterior à existência sínica, que corresponde a uma possibilidade, a um dado preexistente e, portanto, nada a respeito dele pode ser dito nesse estado. Apenas quando a possibilidade se materializa, passando para as categorias de segundidate e terceiridade, o estudo é viável. Desse modo, pelo olhar semiótico, o *Ma* consegue ser reconhecido ao se concretizar no mundo material, no momento em que transcende a primeiridade e chega à segundidate, tornando-se fenômeno e, consequentemente, passível de estudo.

Voltemos, então, à noção primordial do *Ma*: um espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, onde haveria a possibilidade da aparição divina. O estado de espera, do vazio icônico para a manifestação da divindade indicial, estaria conectado com a primeiridade. Ao haver essa conexão, e a concretização da descida divina no espaço vazio, instaura-se a espacialidade *Ma*, que é compreendida como espaço intervalar. Essa semântica pode ser visualizada na própria formação do ideograma *Ma 間*, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu espaço intervalar, se avista o sol (日). *間 (Ma)* = 門 (portinhola) + 日 (sol).

A espacialidade *Ma* pressupõe intermediação e relação, divisão, mas também conexão, na qual a noção de fronteira se faz relevante. O semiótico Iuri Lotman (1996) concebe a fronteira como “um mecanismo bilíngue que traduz as mensagens externas à linguagem interna da semiosfera¹⁷ e vice-versa”. A espacialidade *Ma* pode ser assim compreendida, como algo que separa e conecta dois elementos distintos, ao estabelecer a tradução de uma semiosfera a outra, muitas vezes com a produção de novos signos.

Então, por meio das espacialidades na categoria da segundidate peirceana, que concretiza a manifestação do pré-signo, o *Ma* pode ser

¹⁷Semiosfera é, de acordo com semiótica da cultura, espaço de produção de semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos (MACHADO, 2003).

estudado, seja representado pela arquitetura e espaço urbano, seja pela arte ou outras expressões.

Ma: arquitetura

Muitos exemplos de *Ma* podem ser encontrados na arquitetura japonesa, tanto a tradicional quanto a contemporânea. Alguns clássicos são: sala tradicional *Ma*, *genkan*, *engawa* e *sandō*, além de elementos como *torii*, ponte, escada etc. Nossa foco de análise recai sobre as construções do arquiteto Tadao Ando e, com base nelas e em outras da tradição japonesa, lançamos alguns questionamentos se haveria o *Ma* na obra de alguns arquitetos contemporâneos brasileiros.

É relevante levar em consideração que a arquitetura é um modo de organização do espaço, o qual pressupõe uma mediação entre o homem e o espaço. Tal relação é primordial para a compreensão do *Ma* na arquitetura.

De acordo com Lucrécia Ferrara, a cognição do espaço é obtida pela representação fenomênica – e, portanto, pela espacialidade *Ma* – em conjunção com a visualidade e a comunicabilidade. A visualidade é atributo da categoria da segundadade peirceana, ao passo que a comunicabilidade é da terceiridade, quando tal entendimento atinge o olho da mente (2007, p.13), visto que o espaço se mostra não apenas no seu aspecto físico, mas também no perceptivo e no comunicativo, portanto, sempre na sua relação com o homem.

O primeiro exemplo faz referência à espacialidade *Ma* como vazio, demarcada apenas por pilastras para a aparição divina, conforme a origem da palavra. São as espacialidades existentes no Santuário Ise, dedicado à deusa do sol, Amaterasu, datado de século V, bem como nos recintos denominados *Ma* de uma casa tradicional japonesa, construídos por uma montagem de *tatami* de aproximadamente 1,80 a 0,90m cada um. Esses cômodos são vazios, desprovidos de mobiliários, e também flexíveis: as portas de correr de papel são facilmente removíveis para abrir espaços contíguos. São espacialidades vazias à espera de objetos e pessoas para

que a relação se estabeleça de acordo com a situação desejada e determinada.

O segundo refere-se à espacialidade *Ma* de intermediação, coexistência e fronteira que pode conectar/separar o externo e o interno ou o público e o privado. Na casa tradicional japonesa, existem pelo menos duas espacialidades que correspondem a tal característica: *genkan* (*hall* de entrada da casa) e *engawa* (espécie de terraço entre a casa e o jardim).

Genkan constitui-se local intervalar entre externo/público e interno/privado. Numa análise dos níveis da edificação, pode-se verificar que pertence ao externo/público, dado que a casa tem um nível mais elevado. Separa-se do externo/público por divisórias verticais, configurando-se interno/privado e mostra-se espacialidade intervalar se tomarmos como referência o hábito dos japoneses de ficarem com calçados no ambiente externo e, ao adentrar a casa, tirá-los justamente no *genkan* – o lugar de intermediação entre o fora e o dentro.

Engawa é o terraço contíguo à casa, do mesmo nível (e assim, interno), mas separado por uma divisória vertical que fica aberta durante o dia, mas fechada à noite (externo à noite). O material do piso é também diferente: *tatami* no nível interno e madeira no *engawa*, o que determina hábitos distintos: descalço no primeiro e com chinelo no segundo. É o lugar informal em que se contempla o jardim e no qual as vizinhanças se reúnem, sem tirar os sapatos, para conversar sentadas, reuniões essas, muitas vezes, regadas a chá oferecido pela dona da casa.

O portal *torii*¹⁸ na entrada do Santuário Ise¹⁹ é um outro elemento que se classifica como a primeira fronteira do santuário, que indica a divisão/conexão entre o território profano e o divino.

O terceiro caso é relacionado com a questão da montagem espaço-temporal, que constitui uma passagem transitória, como no caso de *sandō*, *roji* (jardim ruela), ponte ou escada. São espacialidades processuais, em

¹⁸*Torii* é um portal geralmente feito de madeira ou elemento metálico vermelho. É conhecido pelos brasileiros em razão da existência de um deles na Rua Galvão Bueno, bairro da Liberdade, cuja semântica, por meio do seu deslocamento para o Brasil, se tornou símbolo do Japão.

¹⁹ Santuário Ise (*Ise Jingū*), localizado na província de Mie, fundado no séc. V, é um santuário xintoísta que se divide em Gekū e Naikū. O primeiro é dedicado à divindade da agricultura e da indústria, Toyouke, e o último à deusa do sol, Amaterasu, o qual é o mais visitado.

construção com a ação humana. Um exemplo é o tradicional *roji*, um jardim estreito que une a porta de entrada e a casa de cerimônia do chá. É uma espacialidade estreita de passagem, que é palmilhada devagar, sobre as pedras-guias irregulares estrategicamente colocadas no chão, e tem como objetivo preparar espiritualmente o convidado para adentrar a casa da arte. O mesmo se faz no *sandô*, caminho processual de preparação ao encontro do divino, desde o portão *torii*, a primeira fronteira entre o território profano e o divino até chegar ao santuário propriamente dito. No caso do Santuário Ise, Naikū, são percursos que se compõem de ponte, sobre a qual é possível ouvir o som do fluir da água do rio que passa por debaixo, ouvir os próprios passos pelo som produzido pelo contato do pé com os pedregulhos que foram o trajeto e sentir o aroma das árvores ao redor. Outros *torii* e pontes no caminho indicam que o divino está mais próximo. Quando se chega ao santuário propriamente dito, a construção nem se mostra visualmente e, muito menos, é permitida a entrada. A peregrinação é exatamente o percorrer o espaço-tempo processual, que transforma o espaço físico em espaço perceptível por meio da ação do homem ao estabelecer uma comunicação sensível.

Milton Santos (1926-2001), geógrafo brasileiro, não limita a geografia apenas a aspectos físicos, mas considera o espaço como soma da paisagem e da sociedade, não apenas como forma, mas forma e conteúdo ou, ainda, como composição de fixos e fluxos e, portanto, do espaço e dos homens (2002, p.61). Verifica-se, nos casos anteriormente apontados, que o *Ma* se estabelece na sua relação com o ser humano que perfaz uma ação no espaço. E a espacialidade *Ma* não se resume à visualidade, mas abrange a vivência perceptiva polissensorial e a sua comunicabilidade.

A arquitetura de Tadao Ando (1941-) é um exemplo pertinente para visualizar a presença da espacialidade *Ma* na contemporaneidade. Desde cedo, já no seu primeiro projeto, *Sumiyoshi no Nagaya* (1976), ele incorporou a noção do *Ma* ao conceber uma casa com duas edificações separadas por um entre-espaço aberto. A descontinuidade entre as duas partes construtivas foi criada por um pátio interno que ele denomina Pátio da Luz, o qual separa a sala de estar, numa das extremidades, da cozinha, sala de jantar e banheiro, que ficam na outra. De acordo com Ando, tratava-se de uma estratégia para introduzir a natureza no interior da residência

(2005: 155. T.N.) e no seu cotidiano. Era inconcebível que o homem passasse o dia sem ver o céu, sentir o sol, o vento ou a chuva. É essa interação entre a construção e a natureza que Ando propicia em outras obras, seja pela construção de um espaço intervalar, seja por borrar as fronteiras entre a arquitetura e a natureza, como em Times I (1984) em Kyoto; Igreja da Luz (1989); Museu da Arte Contemporânea de Naoshima (1992) e Hotel Anexo (1995); Templo Minamidera (1999), Museu de Arte Chichū (2004), entre muitos outros.

Em grande parte dos museus que ele constrói, existe um espaço de passagem intervalar na entrada do edifício, como o jardim *roji* da cerimônia do chá, em forma de rampa, escada ou acesso direcionado para a construção, a fim de que o visitante tenha um trajeto de preparação espiritual para entrar na casa da arte. Isso acontece com Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Templo Minamidera, Museu de Arte Chichū, Museu Nariwa (1994), Museu Suntory (1994) etc.

A relação natureza/arquitetura pode ser bem observada ao se entrar no apartamento do Hotel Anexo ao Museu Contemporâneo de Naoshima e visualizar um quarto bem projetado, sem luxo, com uma porta de correr inteiriça de vidro que abre por completo, através da qual o céu e o mar adentram a visualidade, como se o quarto estivesse construído em consonância com a natureza; ou, ainda, quando Ando abre uma brecha na parede de concreto em forma de cruz na Igreja de Luz, em Osaka, deixando a própria luz ser o símbolo divino. Temos também a Igreja sobre a Água (1988), em que, do interior da construção, o visitante contempla a cruz em um lago externo, emoldurada pelas paredes de concreto e vidro. Pode-se observar nessa disposição um diálogo com o Santuário Itsukushima²⁰, herança cultural japonesa, em Miyajima, Hiroshima, construído no século VI, também edificado sobre a água, que possui um *torii* vermelho de 17 m de altura dentro do Mar Interior do Japão, a 150 m do santuário, incorporado em 1875.

Ando não constrói formas, mas espacialidades comunicativas, quer sejam de coexistência entre a construção e a natureza, quer sejam de

²⁰ Construído no século VI, e provavelmente reconstruído no século XII, é um santuário flutuante sobre a água do Mar Interno do Japão, considerado Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1996.

passagem transitória para o preparo espiritual ao adentrar um recinto de arte, em que introduz brechas, trajetórias que suscitam mediações múltiplas.

Ma e Ocidente: diálogo arquitetônico e artístico

Muito se questiona sobre a existência do *Ma* no Ocidente. Os japoneses têm uma noção muito tradicional do assunto e uma simples transposição de algo tão particular de um povo para outros levaria a equívocos, distorções e intermináveis discussões de autenticidade. Todavia, diálogos transnacionais acontecem e enriquecem as culturas nacionais. Assim, considera-se relevante o diálogo e não o fato de existir ou não o *Ma* no hemisfério ocidental. Trata-se de entendê-lo em outros países como um dispositivo ou uma referência para que se possam gerar novas percepções e maneiras de pensar e atuar no campo da arte e da arquitetura.

Nesse sentido, ao se observar o vão livre do Museu de Arte de São Paulo ou a marquise do Parque Ibirapuera, ou ainda a entrada da Catedral de Brasília, verifica-se que existem espacialidades vazias, com possibilidades múltiplas, bem como passagem intervalar entre o fora e o dentro.

O primeiro exemplo, o vão livre do Museu de Arte de São Paulo, localizado na Avenida Paulista, é projeto da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, de 1968. Trata-se de uma espacialidade vazia como a do recinto tradicional japonês que abriga a possibilidade de ser uma sala de estudo, de jantar, dormitório, ou desempenhar outra função, dependendo dos objetos a serem colocados e prontamente retirados após o uso para possibilitar novas mudanças. É um vão livre que pode alojar a feira de antiguidade aos domingos, bem como dar lugar a manifestações diversas do cenário urbano paulista, desde aquelas de cunho artístico até as de natureza política. No caso da marquise do Parque Ibirapuera, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, inaugurada em 1954, uma grande laje de forma irregular e orgânica, sustentada por pilares nas extremidades, tem aproximadamente 600 m de extensão com larguras variadas de 15 a 80 m. Além de ser um local de passagem entre as construções, ideia inicial do

projeto, é também lugar de eventos, como as feiras de arte e *workshops* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas também articula livre utilização do público: tornou-se o “lugar” de patinadores e esqueitistas. Esses dois exemplos são essencialmente de lugares em que se potencializam ações inesperadas e criativas, porque não condicionam o espaço a uma determinada função, não trazem um discurso completo e acabado, mas propiciam uma espacialidade intervalar para que o usuário possa complementar o projeto construindo uma comunicabilidade coparticipativa.

No que se refere à entrada da Catedral de Brasília (Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida), projeto também do arquiteto Oscar Niemeyer, concluída em 1970, ela tem uma estrutura hiperboloide sustentada por 16 pilares que parecem ascender aos céus. Os visitantes entram ali por meio de um túnel escuro, uma passagem, para se surpreenderem com um espaço que se abre no final da galeria subterrânea, repleto da luz que penetra pelo telhado de vidro e vitrais coloridos, e que nos dá a impressão de termos chegado ao paraíso. A tensão criada entre o túnel estreito e escuro – um caminho de preparação espiritual para adentrar a casa de Deus, como o jardim ruela da cerimônia do chá – e a nave ampla e luminosa valorizam ainda mais a beleza da construção. São estratégias também utilizadas pelo arquiteto japonês Ando em algumas de suas obras, como a entrada do Museu Lee Ufan (2010) em Naoshima ou no Museu Chichū. Trata-se do desenvolvimento de uma construtibilidade que se faz na conjunção entre espacialidade criada e ação humana, por uma relação polissensorial, jornada na qual o corpo exerce um papel relevante.

Da mesma forma que o túnel valoriza a nave da catedral, no campo artístico, o espaço branco do papel pode deixar de ser o suporte, o fundo e ganhar uma outra visibilidade. A artista Mira Schendel (1919–1988), que conquista atualmente uma crescente visibilidade no cenário artístico mundial²¹, produziu vários desenhos em monotipia e em papel artesanal japonês, nos quais a presença do *Ma* é perfeitamente identificável. As

²¹ Foi realizada, no ano de 2013, uma exposição retrospectiva no Tate Modern, em Londres, onde foram apresentados cerca de 250 desenhos da artista.

muitas monotipias denominadas *Sem título* produzidas em 1964 e 1965 ou algumas da série Gênesis de 1965, que apresentam formas geométricas e/ou letras, as quais, ora flutuam, ora repousam no espaço branco do papel, são exemplos dessa manifestação. Nessas obras, o branco do papel transcende a semântica ocidental do vazio, do nada, e ganha aquela do espaço potencial que realça a figura, e é capaz de gerar comunicabilidades. No que diz respeito a Mira, contatos com o físico e crítico de arte Mário Schenberg (1914-1990) e o poeta, teórico e estudioso de poesia japonesa Haroldo de Campos (1929-2003), trouxeram as aproximações à arte e à filosofia orientais. Schenberg foi um dos maiores físicos teóricos brasileiros e afirmava ser a intuição um elemento essencial para o estudo da Física, a qual perfaz diálogo com a filosofia oriental, por ele apreciada.

Tal relação entre Mário e Mira é explicitada por Haroldo de Campos, que pesquisou os ideogramas por meio de textos de Edward Fenollosa e Sierguéi Eisenstein, entre outros, e desenvolveu a tradução de cunho poético, que extrapola as características meramente linguísticas, com base em um entendimento do ideograma como operador cognitivo, considerando-o um “ícone de relações criativas”, numa operação por ele denominada “transcrição”.

Observamos dois tipos de exemplos: os arquitetônicos, em que não necessariamente se detecta uma relação direta entre os arquitetos e o Japão ou as obras japonesas – talvez os arquitetos nem soubessem da noção do *Ma*; e o caso de Mira Schendel, de quem se obtêm informações a respeito do seu interesse e conexão com o Oriente.

Esse último diálogo já evidenciava o aceleramento, no âmbito intelectual e artístico, de um processo de libertação da cultura de sua respectiva etnia, o que, atualmente, se intensifica pelo deslocamento crescente de pessoas entre países e pela intensa globalização existente. Conforme o crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, cada vez mais, a etnia não é representada pela sua origem étnica, mas pelas “atitudes”: “Identidades começam a se manifestar mais pelas suas características, como uma prática artística, que pelo uso de seus elementos identitários advindos do folclore, religião, ambiente físico ou história” (MOSQUERA, s/d, T.N.).

Introduz-se, então, a possibilidade de surgimento de algo novo nessa transformação, havendo um enriquecimento mútuo e simultâneo, uma vez que é por intermédio do confronto que nasce um novo olhar, com possibilidade de originar novos textos.

De todo modo, sabe-se que nenhum sistema funciona de maneira isolada dentro da noção do mundo como sistema aberto, principalmente na era globalizada em que vivemos, e o caso da epidemia que se alastrá mundialmente neste ano de 2020 comprova o fato.

A noção do *Ma* tem interessado a diversas culturas do Ocidente, particularmente por proporcionar o conhecimento do mecanismo de se ver, analisar e pensar de uma outra perspectiva, que não é comum para os ocidentais. Tal ponto de vista tem encontrado intersecção com a filosofia contemporânea ocidental: a visão não dualista opositiva, a relevância de considerar o vazio como algo potencial, a valorização do espaço-entre, do que está subjacente, do tempo-espaço processual. Espera-se que o texto tenha sido capaz de abrir a porta para que o diálogo fecundo entre culturas distintas se efetive e que venha a gerar novos signos.

Referências

- ANDO, Tadao. *Ando Tadao Kenchiku Shuhō*. (Ando Tadao: A técnica arquitetônica). Tokyo: A.D.A.EDITA Tokyo: 2005.
- AVELAR, Ana Cândida de. Bibliografia. In: *Catálogo da Exposição Mira Schandel*. 2014. Pinacoteca, Serralves, Tate Modern, 2014. p. 257-279.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio (org.). *Espaços Comunicantes*. São Paulo, Annablume, 2007.
- FUCCELLO, Fabrizio. *Spazio e architettura in Giappone*. Firenze: Edizioni-Cadmo, 1996.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmosnoétos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ISHIGURO, Setsuko. Odori no rizumuto Ma. In: MINAMI, Hiroshi (Org.). *Ma no kenkyū: nihonjin no bitekihyōgen* (Pesquisa sobre o Ma: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p. 180-203.
- ISOZAKI, Arata. *Mitate no shuhō* (A técnica do mitate). Tokyo: Kajima Shuppansha, 1990.
- _____. 'Ma' no kikan, nijūnengo. In: *MA: nijūnengo no kikanten: catálogo* (Exposição o retorno do Ma, após vinte anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyōryokukai, [2000]. p. 6-9. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan.
- KAWAGUCHI, Hideko. Nihonbuyō no Ma (O Ma do buyō japonês). In: MINAMI, Hiroshi. *Ma no kenkyū: nihonjin no bitekihyōgen* (Pesquisa sobre o Ma: expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p.167-179.
- KEN'MOCHI, Takehiko. *Ma no nihonbunka* (A cultura japonesa do Ma) Tokyo: Chōbunsha, 1992.
- KOMPARU, Kunio. *Nōhe no sasoi: johakyū to Ma no saiensu* (O convite ao nô: a ciência do johakyū e Ma). 5. ed. Kyoto: Tankôsha, 1991. (1. ed. 1980).
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto*. Edição e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MATSUOKA, Seigo. *Ma no hon: the book of Ma*. Tokyo: Kosakusha, 1980.
- MINAMI Hiroshi. *Ma no kenkyū: nihonjin no bitekihyōgen* (Pesquisa sobre o Ma: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983.
- MOSQUERA, Gerardo. *The Global Sphere. Art, Cultural Contexts and Internationalization*. Disponível no site http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/304. Acesso no dia 13.01.2015.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. Dentō geijutsu ni okeru Ma. In: KEN'MOCHI, Takehiko et al. *Nihonjin to Ma* (Os japoneses e o Ma). Tokyo: Kodansha, 1981. p. 63-116.
- OGURA, Akira. *Ma to rizumu* (Ma e ritmo). In: NIHONJIN to Ma (Os japoneses e o Ma). Tokyo: Kodansha, 1981. p. 165-202.
- OKANO, Michiko. *Ma, entre-espacoo da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.
- NITSCHKE, Gunter. *Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning*. Architectural design, Tokyo, n. 36, p. 116-156, march 1966.
- PEIRCE, Charles S. *Collected papers of Charles S. Peirce*. C. Hartshorne; P. Weiss (Ed.), v. 1-6; W. Burks (Ed.), v. 7-8. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58.
- SALZSTEIN, Sônia. Entrevista com Haroldo de Campos. In: *Catálogo da Exposição Mira Schendel*. 2014. Pinacoteca, Serralves, Tate Modern, 2014.n p.247-255.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

Vestígios, sobras, paisagens

Vladimir Bartalini

Arquiteto-urbanista, livre docente, professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Membro fundador do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura da FAU-USP, onde desenvolve pesquisas na linha denominada “Estudos sobre a poética da paisagem”.

Resumo: O texto, concebido como intervenção no “Colóquio Internacional Atmosferas, Stimmung, Aura: no interstício entre filosofia, paisagem e política”, propõe uma abordagem dos termos constitutivos do título e do subtítulo do evento, visando realçar a materialidade presente mesmo nos fenômenos tidos como intangíveis. As questões atinentes à paisagem conduzem o texto. A natureza complexa, ao mesmo tempo concreta e fugidia, material e aurática, finita e infinita, perecível e germinante da paisagem motiva e justifica recorrer a contribuições provenientes de diferentes autores que, embora nem sempre se refiram diretamente à paisagem, contribuem para pensá-la, senti-la e vislumbrar sua potência poética e política.

Palavras-chave: cidade; natureza; paisagem; sobras; vestígios.

Abstract: This text, conceived as an intervention in the “International Colloquium Atmospheres, Stimmung, Aura: at the intersection between philosophy, landscape and politics”, proposes an approach to the constitutive terms of the title and subtitle of the event, aiming to highlight the materiality present even in phenomena considered as intangible. The questions related to the landscape guide the text. The complex nature, at the same time concrete and elusive, material and auratic, finite and infinite, perishable and germinating of the landscape motivates and justifies resorting to contributions from different authors who, although not always refer directly to the landscape, contribute to thinking about it and feel it, as well as envisioning its poetic and political power.

Keywords: city; nature; landscape; leftovers; remains.

Um encontro que tem por título *Atmosferas, Stimmung, Aura* e se propõe explorar *interstícios*, poderia ser um convite embaraçoso para capturar justo aquilo que não se deixa pegar. No entanto, se até mesmo o nada, como destaca Étienne Klein, “se torna matéria uma vez que seja pensado” (KLEIN, 2018: 75), as névoas e evocações, por mais inefáveis e sutis, com mais razão não dispensariam uma base material.

Vestígios e sobras, em que pese sua materialidade, não constituem corpos íntegros, mas sua condição fragmentária, ao subsistir, pode remeter àquele ausente do qual faziam parte ou, ainda, sobretudo no que diz respeito às sobras (refugos) e à sobrevida, originar algo novo.

Abordaremos de início, e de modo breve, como a imaginação, os devaneios, mas também o pensamento, lidam com a matéria rarefeita das atmosferas e das auras, e com a ideia de vestígio. Em seguida, procuraremos mostrar o potencial de certos vestígios e sobras resultantes das transformações no espaço (o urbano, especialmente) para aludir a algo que os ultrapassa, apontando, assim, para a formação de novas paisagens.

* * *

Atmosfera provém de *atmos*, sopro, vapor. O vapor pode ser definido como o conjunto de partículas gasosas emanadas de líquidos, que se difundem ou ficam suspensas no ar. Mas essa definição, estritamente objetiva, não contempla a riqueza de significados que a atmosfera encerra como fiadora de toda a matéria viva.

Emanuele Coccia, em *A vida das plantas* (2018), fornece uma alentada lista de títulos sobre o conceito de atmosfera e dedica uma parte importante da sua *metafísica da mistura* à “Atmosfera do mundo”. Coccia defende que, mais do que a Terra, habitamos a atmosfera, o fluido. Sua hipótese é que a vida só é possível em meios fluidos. Assim, a passagem dos seres vivos da água para a terra não teria sido propriamente uma grande revolução, mas “uma mudança de grau de densidade e de estado de agregação de um mesmo fluido (a matéria) que pode assumir

configurações diferentes" (COCCIA, 2018: 34). A natureza fluida é o que daria unidade à imensa diversidade de matérias e elementos que constituem o mundo habitado, independente se a matéria está em estado sólido, líquido ou gasoso. O importante para que haja fluidez, ou seja, possibilidade de vida, é que a matéria prolongue "suas formas numa imagem de si, seja sob a forma de uma percepção ou de uma continuidade física" (Idem: 35). O que se deduz daí não é pouco importante: "Se todo vivente só pode existir no interior de um meio fluido, é porque a vida contribui para constituir o mundo como tal, sempre instável, sempre tomado por um movimento de multiplicação e diferenciação de si" (Idem). A vida terrestre está hoje tão imersa na atmosfera como já esteve (ou está) imersa no mar. Estar no mundo é sempre uma forma de imersão, o que torna inerme a oposição entre movimento e repouso, contemplação e ação, dentro e fora, sujeito e objeto: "no movimento, tudo visa a penetrar o mundo e a ser penetrado por ele" (Idem: 36), o que desabsolutiza a distinção material entre nós e o resto do mundo. Essa identidade, levada à sua radicalidade, permite dizer que "não se pode estar num espaço fluido sem modificar *ipso facto* a realidade e a forma do ambiente que nos rodeia" (Idem: 41).

Coccia está interessado em demonstrar que a vida das plantas é a prova mais cabal disso, uma vez que elas não se limitam à adaptação passiva a um dado ambiente, mas, antes, constituem o próprio ambiente ao se constituírem a partir dele. O nosso interesse, aqui, é modesto, e se nos servimos das reflexões de Coccia sobre "A atmosfera do mundo" e as plantas, o fazemos para salientar possíveis pontos de contato com as questões que envolvem mais diretamente a paisagem.

Considere-se, nesse sentido, o papel que Georg Simmel (2011) atribui à *Stimmung* como propiciadora da unidade que forma a paisagem. A palavra *Stimmung*, sem versão satisfatória em outras línguas, é às vezes traduzida como atmosfera ou estado de alma. A *Stimmung* não está nem no sujeito, nem no objeto, diz Simmel, mas se dá no encontro dos dois, e é ela que garante a coesão necessária para que os mais diversos objetos – ruas, casas, rios, árvores, montanhas – presentes na natureza e partícipes da "infinita conexão das coisas", se reúnam para formar uma nova unidade a qual, mesmo sendo parcial,

exige um ser-para-si, porventura óptico, porventura estético, porventura conforme à *Stimmung*, uma característica singular que a destaque daquela unidade indivisível da natureza, na qual cada porção mais não pode ser do que um ponto de passagem para as forças totais da existência. (SIMMEL, 2011: 43).

Pode-se entender que é essa imersão numa certa atmosfera, numa *Stimmung*, que faz elementos dispersos atingirem uma síntese que cria algo novo, não existente previamente (embora todos os seus componentes já estivessem ali): uma paisagem.

Na tentativa de explicar como o simples campo que dominamos com o olhar, e que ainda não é uma paisagem, vem a se tornar uma, Simmel lança mão de uma comparação: [...] um monte de livros justapostos não é ainda 'uma biblioteca', mas se tornará numa quando, sem se lhe tirar ou acrescentar um único volume, um certo conceito unificador a vier abarcar, dando-lhe forma." (Idem: 44). Por essa disposição do espírito, que constitui uma paisagem onde antes havia apenas um acúmulo de elementos, aquilo que era parte de um todo acaba por se tornar um conjunto independente, que se separa e reivindica seu direito diante do todo ao qual pertencia.

Confira-se agora o que escreve Coccia ao tratar da atmosfera:

O que confere unidade confere também forma, visibilidade, consistência. É esse mesmo ar de família que nos permite reconhecer a real identidade de uma coleção, e é a atmosfera que torna para nós um lugar visível em sua totalidade, para além dos objetos que o ocupam (COCCIA, 2018: 55).

Pode-se dizer com confortável segurança que, em *A vida das plantas*, Coccia não emprega uma só vez a palavra paisagem, mas não seria abusivo reconhecer aproximações entre sua argumentação sobre as plantas – "As plantas são o *sopro de todos os seres vivos, o mundo enquanto sopro*" (Idem: 56) – e o pensamento sobre a paisagem. Veja-se,

por exemplo, o que diz Coccia nas seguintes passagens sobre o “sopro do mundo” que se realiza e se atualiza continuamente nas plantas:

A visão é respiração: acolher a luz, as cores do mundo, ter a força de se deixar trespassar por sua beleza, de escolher uma porção, e uma porção unicamente, para criar uma forma, para iniciar uma vida a partir do que arrancamos ao *continuum* do mundo (Idem: 58).

[O sopro] é o nome próprio da vida. Para reconhecer seu estatuto, fez-se dele uma substância separada das outras, pela forma, pela matéria e pelo ser – o espírito. Mas o primeiro e mais paradoxal atributo do sopro é sua insubstancialidade: ele não é um objeto separado dos outros, mas a vibração pela qual todas as coisas se abrem à vida e se misturam com o resto dos objetos, a oscilação que, por um instante, anima a matéria do mundo (Idem).

É [...] com e nesse mesmo movimento que vivente e mundo consagram sua separação. Aquilo a que chamamos vida é precisamente esse gesto através do qual uma porção da matéria se distingue do mundo com a mesma força que utiliza para se confundir com ele (Idem).

Não é difícil perceber, nesses excertos, certa familiaridade com o processo de formação da paisagem – uma parte que se separa do todo e a ele volta a fundir-se, em novos termos – conforme apresentado por Simmel.

Compare-se agora mais esta citação de Coccia

O sopro não se limita à atividade do ser vivo: define também, e sobretudo, a consistência do mundo [...]. E é ao sopro que devemos perguntar pela natureza do mundo: é nele que o mundo se revela, é nele que o mundo existe para nós (Idem: 59).

com a seguinte passagem de Rosario Assunto, extraída de um artigo em que o pensador italiano busca estabelecer as diferenças conceituais entre paisagem, ambiente e território:

A vida, não a vivemos no território; o território é uma mera abstracção burocrática [...]. Também o ambiente, enquanto ambiente puro e simples, é uma mera abstracção [...]. O ambiente concreto, o ambiente que vivemos e do qual vivemos vivendo nele, é sempre o ambiente como forma de um território: paisagem (ASSUNTO, 2011: 128-129).

Paradoxalmente insubstancial e material, a paisagem pode ser vista a um só tempo como sopro "que define a consistência do mundo" (COCCIA, 2018: 59) e "forma na qual se modelou uma matéria" (ASSUNTO, 2011: 129).

* * *

A aura compartilha com a atmosfera paroxo semelhante, pois nela a dimensão material convive com o inefável.

Aura é uma palavra indo-europeia (*awer*), que originou a palavra ar e se fixou no grego e no latim também com o sentido de aragem, brisa, vento suave. Na mitologia grega, Aura é o nome de uma ninfa, rápida como a brisa, que acompanha Ártemis na caça.

Ártemis, a Diana dos romanos, é, como sabemos, a deusa das terras selvagens, das florestas e colinas, senhora dos animais. Ela é, portanto, associada à natureza, ciosa de sua pureza e arredia ao contato com os homens (Actéon é castigado por tê-la visto nua banhando-se numa fonte, o mesmo tendo acontecido com outros que, acidentalmente ou não, se aproximaram dela sem autorização). Maria Rosario González Prada, na introdução à versão espanhola de *Os Heroicos Furores*, de Giordano Bruno, refere-se a Diana como "a divindade em **vestígio**, a *explicatio* divina no universo" (PRADA, 1987: XLII) (grifo nosso). No contexto de *Os Heroicos Furores*, a menção a Diana vem da contradição presente no fato de sermos "naturalmente" atraídos por um objeto (o conhecimento absoluto, ou

divino) que é inacessível à nossa "natureza", ou à natureza da razão humana, que impõe limites ao nosso desejo de compreender. No entanto, ainda segundo Maria Rosario González Prada, essa frustração não é immobilizadora para o herói furioso de Giordano Bruno. Ao contrário, ele se sente estimulado e confiante por contar com Diana, o vestígio do divino, "a Diana caçadora que simboliza o mundo físico, reflexo da divindade, que a quase todos permanece oculta, mas que não é totalmente inacessível" (Idem).

Portanto, também no mito de Ártemis (Diana) e Aura, o material e o etéreo comparecem associados, mesmo que essa matéria – o mundo físico (Diana) – seja um vestígio da substância divinal acompanhado da volatilidade do sopro (Aura).

Se a atmosfera (vapor) é, em termos materiais, água e ar, a aura é brisa, vento, ar em movimento. Água e ar, assim como o híbrido vapor, que é o encontro dos dois, são matérias fluidas que penetram por todos os interstícios, num dinamismo incessante, por moto próprio ou sob o impulso do vento ou da aura, o vento suave.

Para a imaginação, o movimento é o valor fundamental dos fluidos – haja vista a conotação negativa de expressões como "água parada" e "ar parado", sem prejuízo das imagens poéticas que elas possam despertar – e a substância tem prioridade sobre a forma. A água, para Bachelard, é "um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz", que conduz, ou mesmo obriga, a uma "unidade de elemento". Sem essa unidade, "a obra carece de vida, porque carece de substância" (BACHELARD, 2002: 17), ao passo que, "com o ar, o movimento supera a substância" (BACHELARD, 2001: 9).

Bachelard observa ainda que, apesar da imaginação favorecer este ou aquele elemento em particular, ela com frequência os combina, reunindo-os dois a dois (BACHELARD, 2002: 99). É o caso da combinação de água e ar, o vapor, esse "meio turvo" que faz com que "a cor apareça e o mundo seja possível", conforme aponta Jean-Marc Besse no ensaio referente à paisagem italiana na viagem de Goethe (BESSE, 2006: 56).

Vale a pena, para os propósitos desta intervenção, deter-se um pouco mais em algumas passagens do referido ensaio:

O evento do mundo para o homem começa pela cor: vê-se as cores, diz Goethe, antes de distinguir as formas. Mas a cor se desdobra em duas impossibilidades simétricas, ela surge como lugar da visibilidade entre dois extremos que anulam toda visão: a total transparência e a total opacidade. Ambas cegam. A transparência total é a pura luz, tal qual a estuda a ótica newtoniana. Mas a geometria é sem cor, ela é abstrata, invisível. O branco, registro colorido mais próximo da luz pura, é ainda ofuscamento rejeitado pelos sentidos, nele o mundo ainda não está *dado*. Inversamente, a opacidade total aniquila o olhar, fazendo-o desaparecer na obscuridade da matéria. Para que haja cor, mundo sob o olhar humano, são então necessárias, ao mesmo tempo, a luz e a obscuridade. A cor se dará como sombra na luz, ou traço de luz sobre a opacidade dos corpos (BESSE, 2006: 55).

Mas esses princípios opostos – luz e escuridão –, necessários para que a cor se expresse, são ainda abstratos e invisíveis. Um *meio* se faz necessário para que a cor apareça e possibilite o mundo (humano).

Esse meio é chamado por Goethe de "meio turvo" ou, ainda, "meio material". Um espaço vazio – espaço da geometria – seria totalmente transparente, incolor, não perceptível. O mundo começa quando esse espaço se turva, se enche de um conteúdo material, e quando surgem, segundo a opacidade variável desse espaço, as cores da vida. [...]

Desse ponto de vista, o estudo dos fenômenos atmosféricos é decisivo **pictoricamente, afetivamente, ontologicamente** (grifo nosso). Com efeito, a atmosfera, o vapor (*atmos*), é a primeira turvação do espaço. O vapor colorido, o véu de bruma, é o próprio corpo da cor que surge diante dos nossos olhos: nascimento do mundo na paisagem vaporosa. [...]

Assim, as descrições de paisagens italianas por Goethe assinalam regularmente a existência de um ar vaporoso que cobre as formas e as cores locais dos objetos. Essa atmosfera característica que se estende pelo céu tem como efeito atenuar a luz e produzir a unidade da paisagem, e cada cor particular, graças a esse vapor suavizador, funde-se harmonicamente numa tonalidade de conjunto. [...]

Os contrários são fundidos numa mistura que é o sinal da sua "essência comum". [...] Essa contração da luz, que simultaneamente se desdobra nas cores, provoca uma intuição de totalidade, em que, no múltiplo, o olhar percebe a unidade primordial do Ser. [...]

A paisagem é o mundo em redução, e o vapor da paisagem, o acesso à formação do mundo sob a forma de uma presença sensível (BESSE, 2006: 56-57).

A paisagem – essa experiência sofrida por um sujeito arremessado, “às vezes violentamente, para fora dos seus limites” (BESSE, 2009: 52) sem, no entanto, ir ao encontro de um objeto, já que “não há mais nenhum objeto, no sentido da ciência e da consciência representativa” (Idem) – pode, ainda assim, ser acessada... pelo vapor. É como a Diana que, apesar de ocultar-se, não é totalmente inacessível, pois uma brisa suave a acompanha e manifesta.

* * *

A viagem de Goethe à Itália se deu no final do século XVIII. Certamente o céu da Itália, hoje, é outro, tanto nas cidades como no campo. Que o digam os escritores, cineastas, músicos, poetas e artistas de um modo geral. O mundo mudou muito nesse período de mais de dois séculos, dificultando, se não impossibilitando, a “intuição de totalidade” vivenciada então por Goethe. A fragmentação, ou mesmo a anulação da experiência, é generalizada e acomete a todos.

Restam vestígios, rastros (esses termos são variações usuais nas traduções da palavra *Spur*, que Walter Benjamin empregava sem variação) (OTTE, 2012: 71). Convém agora expor a relação entre vestígio (ou rastro) e aura.

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (BENJAMIN, 2006: 490, apud JANZ, 2012: 19).

Veja-se o caso da natureza – vegetal, mineral, animal – na nossa cidade, São Paulo. Os povos que habitavam os campos de Piratininga, antes dos colonizadores, nomeavam rios, matas, lugares por suas qualidades peculiares. Piratininga, Anhangabaú, Tietê, Tamanduateí, Mandaqui, Tatuapé, Ibirapuera não foram nomes dados aleatoriamente. Estavam fortemente aderentes às características dos seres assim nomeados. Até para o que já *não era mais* dava-se nome: capoeira, de *ka'a* (mato), *uera* (passado). *Capoeira* refere-se, assim, ao campo roçado, sem deixar de aludir ao mato que ali existia antes. Uma aura se expressa na palavra capoeira.

Os rios, por exemplo, com o avanço da urbanização, sumiram de cena²². Restam seus vestígios – objetos ou nomes – hoje, no mais das vezes, carentes de significado: guarda-corpos de pontes sem função, becos abandonados, nesgas de terra sobrantes, dispositivos insólitos, angulações e desníveis indecifráveis à primeira vista. Há um apagamento, sem dúvida, no entanto, ele é incompleto. Afora os vestígios explicitamente materiais que podem conduzir ao corpo ocultado, uma atmosfera especial

²²A investigação dos córregos ocultos na cidade de São Paulo vem sendo realizada, desde 2002, no Laboratório Paisagem, Arte e Cultura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Os diversos casos já estudados, atinentes a distintas bacias hidrográficas, fizeram parte de projetos de pesquisa desenvolvidos, em diferentes momentos, por Arthur Simões Caetano Cabral, Bianca Quitério Guariglia, Johny Katsumi Takehara, Luis Fernando Zangari Tavares, Luis Guilherme Alves Rossi, Maria João Cavalcanti Ribeiro de Figueiredo, Mariana Martins Yamamoto, Murillo Aggio Piazzi e Vladimir Bartalini, vários deles publicados na forma de artigos em revistas especializadas ou em capítulos de livros.

por vezes pervade as várzeas enxugadas, os leitos fluviais desfeitos, tanto dos cursos d'água maiores quanto dos capilares. Uma aura assombra os vales.

A fragmentação, a laceração das paisagens (fluviais, no caso) teve como contrapartida a disseminação, incontrolada por enquanto, dos vestígios dos rios e lagoas. São vestígios que se apresentam sob a forma de sobras ou remissões indiretas a uma natureza originária, se assim se pode dizer. Originária no sentido de uma gênese contínua, de um processo incessante de aparição e desaparição. As operações de mutilação e ocultação dos corpos d'água não conseguem impedir que os fluidos – os vapores e a brisa leve das auras – ocupem os desvãos que proliferam nos tecidos urbanos e povoem o imaginário, impregnando a atmosfera até mesmo de grandes metrópoles.

Trata-se das sobras de uma natureza que está em constante transformação. Há, talvez, uma incongruência aqui. O que poderiam ser as sobras de algo que se engendra e transforma continuamente? Seria necessário preestabelecer um fim, um ponto de chegada para afirmar que alguma coisa “sobrou” da natureza. Ou, então, convencionar um marco zero espaço-temporal a partir do qual natureza e cultura passariam a imiscuir-se mutuamente. Os vestígios da natureza seriam, então, marcas nostálgicas de um passado, de um sítio “original”, cronologicamente datado.

No entanto, eles não são apenas isso. Perscrutar o sítio, do qual o paisagista é o portador²³, em busca de suas manifestações, ou de seus vestígios, não implica, necessariamente, assumir “uma compreensão ‘naturalista’ da geografia que é obsoleta e redutora, [...] estática, muito ‘essencialista’, [...]”, que identifica o sítio “com uma realidade espacial substancial”, como teme Jean-Marc Besse (BESSE, 2018: 73). Se o paisagista está, antes de mais nada, *envolto* numa situação, e não *dante* de um sítio, como acertadamente pontua Besse na sequência, é lógico que o biótico e o abiótico, juntamente com os fatores sociais, culturais,

²³ “Entre os especialistas das artes do habitar, o paisagista é, por assim dizer, o portador do sítio e de suas potências programáticas”, Jean-Marc Besse, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles: Actes Sud/ENSP, 2009, p. 59-60.

econômicos, etc., participam dessa envoltória e constituem sua atmosfera. Mas há certa obviedade nesta constatação, que pode manter o círculo fechado em torno de posturas um tanto convencionais, que preconizam ao paisagista imbuir-se de tudo, o que significa, quase sempre, passar ao largo da paisagem, preteri-la. Ver a paisagem como um "outro" que é profundamente estranho e familiar ao mesmo tempo, requer, por um momento que seja, uma retração do espírito, um afastamento dos "complexos de cultura". Esta é a condição para tocar a matéria indestinada, deparar-se com a face (e não com o rosto, já excessivamente carregado de significados) e submeter-se à experiência de estranhamento (*dépaysement*) no contato com o inumano, requisito fundamental à abertura própria à paisagem (LYOTARD, 2018) ²⁴.

Se é este olhar (e demais sentidos) voltado a esta natureza, a esta Isis-Ártemis-Diana, a esta divindade em vestígio, que se considera "essencialista", então é justamente disto que se trata aqui, pois a paisagem, sendo aparência, não se reduz à superfície: sempre remete ao fundo de onde emerge e ao qual retorna, incessantemente. É deste fundo insondável que provêm as imagens, ou "a escritura" (*l'écriture*), que podem dar conta de exprimir a experiência inapreensível e inenarrável da paisagem, num esforço "para inscrever o rastro de uma coisa que nos afeta e excede" (BERNARD, 2018: 11)²⁵.

²⁴Lyotard vê no inumano – não naquele associado à "inumanidade do sistema em vias de consolidação", mas no outro inumano, que concerne à "inumanidade infinitamente secreta, da qual a alma é refém" (LYOTARD, 2018: 14) – uma possibilidade de resistência e de escape às redes do "sistema". A paisagem, segundo esta visão, por implicar a perda de referências de espaço e de tempo, e por provocar a retração do "espírito", dando protagonismo à "alma", favorece a manifestação do "outro inumano", que pode resistir ao inumano do sistema. Jean François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Langres: Klincksieck, 2018 (2^a edição), especialmente "Avant-propos: de l'humain" e "Scapeland".

²⁵ O contexto da frase é o último parágrafo do prefácio escrito por Gaëlle Bernard para *L'Inhumain*, de Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 11: "Se a arte resiste à inumanidade pós-moderna é porque ela também é inumana: ela dá testemunho de um real inumano, de um real que supera as capacidades humanas de apreensão, e só pode fazer isso porque o artista faz seu eu humano se curvar ao inumano que ele traz em si – coisa, infância. Essa resistência o afasta do público, que não o entende. A ameaça que pesa então sobre as vanguardas é a de dobrar-se às exigências que o sistema impõe a todo pensamento e que, de várias maneiras, as demandas humanistas reforçam: fazer o compreensível, o realista, o belo, restaurar um simbolismo e um *sensus communis* perdidos. A quem recusa as miragens de tal restauração e continua a interrogar a perda da experiência onde dois inumanos se cruzam, resta aquilo que Lyotard chama de "a escritura" ("l'écriture"), este esforço para inscrever o rastro de uma coisa que nos afeta e excede."

* * *

A ubiquidade e a fecundidade dos resíduos não devem ser subestimadas. Frestas, fissuras, interstícios, espaços desprovidos de intencionalidade, abandonados, sejam eles de dimensões ínfimas ou significativas, existem por toda parte. Neles há pulsação e inventividade. Gilles Clément os vê como matrizes da diversidade, refúgios de vida e os evoca ao final da sua *Breve História do Jardim* sintetizando, por meio de um conto, os conceitos de Terceira Paisagem, Jardim Planetário e Jardim em Movimento, por ele formulados.

O conto acima referido, denominado "A tabela de pontos", é uma ficção, mas não é inverossímil. Em vários aspectos, ele está colado na realidade. O protagonista é o jardineiro Jordi, guardião de um parque situado no platô de Millevaches, no centro oeste da França, onde se localiza um importante manancial de águas naturais.

No conto de Gilles Clément, trata-se de uma reserva de relictos (espécies relictuais são as sobrevidentes de um grupo desaparecido e ameaçadas de extinção) situada na faixa abandonada entre Muros-Anti-Roms (M.A.R.) que tinham sido erguidos para deter a pressão nômade dos "romenos" e demais "estrangeiros" sobre aquela região. Quando não mais necessários, os muros foram esquecidos e deixados à própria sorte, criando-se assim condições para a instalação, na faixa de terra entre eles, de uma vida vegetal e animal que não encontraria refúgio em outras partes. Fica evidente a ironia: os muros, "construídos para conter a diversidade cultural [...] acolhem, na espessura das suas 'no man's land', uma louca e inquietante diversidade natural" (Clément, 2009: 113).

A missão de Jordi é formar, bem ali, um grande jardim. Ele sonha com uma certa planta, a *Schizophragma hydrangeoides*, que proveria a entrada do parque de uma atmosfera peculiar graças ao seu "branco delicado, distribuído em fragmentos suspensos no ar e no tempo" (Idem: 108). Vai a uma *Phytoshop*, único lugar possível de encontrá-la e adquiri-la. Porém, a *Phytoshop* não tem o tipo botânico *Schizophragma hydrangeoides*, isto é, a espécie conforme àquela retirada do meio natural em sua descrição científica de origem. Dispõe apenas de *Schizophragma*

geneticamente modificadas. Jordi fica decepcionado, mas conforma-se em aceitar um dos tipos que, embora geneticamente modificado, atrai borboletas. No entanto, na hora de pagar, Jordi é informado que ele não pode adquirir a planta, pois não tem o número mínimo de pontos exigidos na sua conta identitária, talvez por não ter consumido o suficiente, talvez por tê-los perdido ao dirigir lentamente numa via expressa. Ele não tem mais identidade... de consumidor.

A alternativa apresentada a Jordi é se dirigir à Central de Resgate de Pontos Identitários para readquirir sua identidade de consumidor. Enquanto espera para ser atendido, Jordi sonha com o seu parque, o seu jardim. Os devaneios de Jordi misturam-se ao espetáculo feérico no interior da Central de Resgate de Pontos Identitários (um antigo templo), comandado por um pastor-leiloeiro que avalia as vendas e estipula o pagamento exigido ao infrator para que ele recupere os pontos e tenha a sua tabela identitária intradérmica recarregada. O conto insinua que Jordi, agastado, arranca do seu corpo o chip minúsculo, que "brilha como uma pepita sobre o chão de pedra manchado de sangue" (Idem: 120), *escapa* do "exterior dos muros duplos que separam as nações autônomas", com suas "cidades, estradas e exploração industrial do solo" (Idem: 118) e volta, sem identidade, ao interior dos muros duplos. Assim Gilles Clément finaliza o seu conto:

No fundo de uma ravina inhabitada, há tempo às margens das civilizações, na espessura da reserva integral, um ser não referenciado acende um fogo. É um homem. Por seus gestos cautelosos, sua atenção para com as plantas e os animais, parece um jardineiro (Idem: 120).

De nossa parte, podemos finalizar esta intervenção observando que toda produção gera resíduos. Não é diferente com a produção do espaço urbano, do espaço, em geral. Deixam-se sempre restos, mesmo que infinitesimais, muitas sobras. Sobram restos, há restos de sobra. Sobrante: o que é em demasia, mais que suficiente, mas também o que ficou de fora, o que restou depois de retirado o necessário. Restar é ficar, é existir após a destruição, é uma sobrevivência. É também subsistir, *subsistere*, parar ou fazer parar, manter-se de pé. Restar diz também

aquilo que falta por fazer (o que ainda não é)... e que não se conclui nunca. Restar aponta, portanto, para um futuro, sempre inconcluso, onde o material e o insubstancial se requerem mutuamente, como a intangibilidade atmosférica das “texturas de chuva, [dos] efeitos de faíscas discretas na sombra do sub-bosque, [do] pontilhismo habitual dos prados [...], [do] branco delicado, distribuído em fragmentos suspensos no ar e no tempo” (Idem: 108) requer, para se efetivar, tanto a materialidade vegetal de uma *Schizophragma hydrangeoides*, quanto a do vão abandonado entre dois Muros-Anti-Roms na entrada de um jardim imaginário, sim, mas também possível, realizável, onde se misturam o factual, o concreto, o aurático, o vestigial, o sobrante e o sobrestante (eminente e iminente).

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNARD, Gaëlle. "Preface", in LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain. causeries sur le temps*. Langres: Klincksieck, 2018 (2ª edição),
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Le goût du monde. Exercices de paysage*. Arles: Actes Sud / ENSP, 2009.
- _____. *La nécessité du paysage*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2018.
- CLÉMENT, Gilles. *Une brève histoire du jardin*. Paris: J.C. Béhar, 2012.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas. Uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barárie, 2018.
- JANZ, Rolf-Peter. "Ausente e presente. Sobre o paradoxo da aura e do vestígio", in SEDIMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (org.) *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- KLEIN, Étienne. *Matière à contredire. Essai de philo-physique*. Paris: L'Observatoire, 2018.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Langres: Klincksieck, 2018 (2ª edição).
- OTTE, Georg. "Vestígios da experiência e índices da modernidade", in SEDIMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (org.) *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2012)
- PRADA, Maria Rosario González. "Introducción", in BRUNO, Giordano. *Los Heroicos Furores*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

