

O PITORESCO///Giorgia Mesquita

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Giorgia Mesquita

o pitoresco

Florianópolis-SC
2007

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes– CEART
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

o pitoresco

Giorgia Mesquita

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Regina Melim

Florianópolis-SC
2007

Giorgia Mesquita

o pitoresco

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas, História e Teoria Visuais.

Banca examinadora:

Orientador: _____

Prof.^a Dr.^a Regina Melim (CEART/UDESC)

Membro: _____

Prof.^a Dr.^a Rosângela Cherem (CEART/UDESC)

Membro: _____

Prof. Dr. Daniel Acosta (UFPel)

Florianópolis, 10/08/2007

À pequena Madalena

Agradeço meus pais e Claudia Toldi, por tudo; Rosângela Cherem e Joceane Willerding, pela convicção; Adriana Barreto, Ana Paula Cohen, Bruna Mansani, Daniel Acosta, Fabiano Marques, Espaço Contramão, Hércules Martins, Maria Lúcia Batezat, Priscila Zaccaron, Teresa Siewerdt, Rosângela Becker e Sandra Lima, cada um com um jeito especial, ou mesmo sem jeito, mas sempre especial. Agradeço Ci pelo gesto desmedido de acimentar seu jardim, deixando como rastro quadrados de terra por onde saem poucas ervas quando não dominados por plantas daninhas. Por último, agradeço imensamente minha orientadora, pela paciência, dedicação e estímulo.

{RESUMO} Esta pesquisa investiga o pitoresco na contemporaneidade a partir de trabalhos que produzo, especificamente fotografias, onde tal categoria estética poderá estar sendo evidenciada. A partir de Richard Payne Knight, Uvedale Price e William Gilpin, seus principais teóricos do século XVIII, o pitoresco foi compreendido como sendo o próprio modelo de arranjo e conceito de paisagem. Junto a esses autores, foram pesquisados os artistas Claude Lorrain, devido à natureza magnificente de suas paisagens, e Robert Smithson, a partir do trabalho *Monumentos de Passaic*. Ambos problematizam o pitoresco e o tempo, que são questões posteriormente investigadas juntamente ao conceito de sobrevivência de George Didi-Huberman e de originalidade de Rosalind Krauss. Tais abordagens apontam para um pitoresco que não é somente tipologia estética, fechada dentro de qualidades objetivas e formais, mas reverberações que disseminam outras maneiras de olhar para paisagem contemporânea. Os trabalhos que apresento valem-se dessas investigações teóricas e históricas para compreender o fascínio diante de determinadas condições dos elementos da natureza, encontrados tanto no espaço das cidades quanto fora dele. Mato, capins e plantas daninhas aparecem em terrenos baldios, lagoa e praia, calçadas e paredes equivalendo-se à natureza almejada pelos jardins ingleses, àquela que se mostra esplendorosa por invocar um crescimento natural.

{Palavras-chave} pitoresco/paisagem/sobrevivência/originalidade

{ABSTRACT} This research investigates the picturesque in contemporaneity of works produced by me, specifically photographs, where such aesthetic category can be highlighted. From Richard Payne Knight, Uvedale Price and William Gilpin, three main XVIII theoreticians, the picturesque was conceptualized as a model for arranging and as landscape itself. Together with these authors, the artist Claude Lorrain was studied, on account of the magnificence nature of his landscapes, and Robert Smithson, author of *Monuments of Passaic*. Both problematize the picturesque and time, which are issues that were later investigated in tandem with George Didi-Huberman's concept of survival and Rosalind Krauss's concept of originality. Such approaches highlight a picturesque that is not only aesthetic, closed typology inside objective and formal qualities, but also reverberations that invite other ways of looking at contemporary landscape. The works that I present in this study used these theoretical and historical issues to understand the allure of determined conditions of nature elements found both in and out of the city space. Grasses, weeds and other plants appear in wastelands, lagoons and beaches, sidewalks and walls, equivalent to the longed English garden nature for showing how splendid the natural growth is.

{Keywords} picturesque/landscape/survival/originality

SUMÁRIO

11///INTRODUÇÃO

27/// PARTE I: passeio no jardim pitoresco

27///a natureza como artifício

35/// o culto pitoresco

41///viagem como experiência

44///reverso

51///instâncias

52///outra instância: *Valas e Brechas*

70///qualidades pela ausência

77///{.....}

79/// PARTE II: a superfície porosa

79///o país inventado

83///ruínas

91///natureza latente

111///{.....}

113/// PARTE III: o espelho

113///sobre as imagens I

116///sobre as imagens II

127///{.....}

129///BIBLIOGRAFIA

//INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado da investigação teórica do pitoresco a partir de alguns trabalhos poéticos realizados onde aparecem plantas e demais elementos da natureza. Os trabalhos são resultado de uma atração por determinada condição da natureza e o pitoresco é uma maneira de compreender tal fascínio. Enquanto pesquisa poética o trabalho aproxima-se daquilo que seria o início de uma pesquisa teórica, uma vez que seu foco direcionou-se não para os trabalhos que apresento, mas para questões processuais, conceituais e históricas de outros artistas, ou mesmo do pitoresco. Nesse sentido, com o intuito de esclarecer algumas controvérsias, visto que por alguns momentos houve demasiado distanciamento daquilo que por convenção se chama de pesquisa poética, proponho que o trabalho seja compreendido como uma maneira de pensar teoricamente aquilo que foi realizado plasticamente.

Formulado no século XVIII por teóricos como Uvedale Price (1724-1804), Richard Payne Knight (1750-1824) e William Gilpin (1724-1804), o pitoresco pode ser compreendido inicialmente por dois caminhos que, cruzando-se, reverberam para distintas abordagens sobre essa maneira de olhar a paisagem: como teoria estética e como categoria estética. Como teoria estética, diz respeito à *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805) de Knight, que apresenta como critério para se apreciar a paisagem, o intelecto e não somente a sensação; idéias da qual o historiador E. W. Gombrich se utilizou para investigar a origem da paisagem no ocidente. Como categoria estética, o pitoresco estaria associado, além da teoria de Knight, às qualidades objetivas a serem encontradas na pintura ou na natureza. É a partir de Gilpin e Price que se estabeleceram quais parâmetros objetivos dizem respeito ao olho pitoresco. Dentre algumas dessas qualidades destaco a rusticidade e a aspereza, a variação repentina, a irregularidade, a variedade e o intricado que, compreendem um modelo de paisagem co-relacionado com as categorias estéticas do sublime e do belo. Para tratar das questões diretamente associadas com os elementos materiais da paisagem e da pintura pitoresca foram utilizados o *Essay on the Picturesque* (1794) de Uvedale Price e a pintura *Paisagem com um Desenhista Esboçando Ruínas* (1630) de Claude Lorrain (1600-1682). Este último, recorrente em todo o trabalho é, juntamente com Robert Smithson (1938-1973) determinante para refletir sobre o

pitresco e sobre os trabalhos das séries *Valas*, *Brechas* e *Paisagens*.

A pintura de Lorrain mostra uma representação de paisagem que corresponde aos anseios de uma classe do século XVIII que almejava liberdade e idealizava uma natureza que correspondesse a suas aspirações. Muitos jardins foram realizados como materialização das pinturas desse artista, e deveriam ser vistos como sucessão de pinturas quando percorridos. O jardim inglês¹ é o intento de fazer uma natureza não submetida ao homem, oposta àquela dos jardins franceses, no entanto, foi fadada ao excesso de artifício tal qual os matemáticos jardins franceses.

O trabalho de Smithson relaciona-se com o jardim pitresco a partir da idéia de percurso. No trabalho *Monumentos de Passaic* (1967), o artista fábula os passeios no jardim pitresco e as viagens dos *Grands Tourists* do século XVIII pois compreende o pitresco mais como um movimento dos pés do que da visão. Esta situação reverbera para uma dissonância na operação e processo artísticos, onde há a questão do pitresco, pois entre os dois artistas está localizado o nó de contradição dessa categoria estética, que é tratar como mesma coisa o passeio no jardim e a paisagem a ser vista da janela ou na pintura².

A idéia de percurso é processo nos trabalhos das séries *Valas* e *Brechas*, pois esta ação se constitui como necessária para registrar determinadas condições das calçadas das cidades, ou seja, a presença de vegetação no local destinado ao percurso que aparecem de duas maneiras: canteiros espalhados nas calçadas, denominados de *Valas*, que são os espaços delimitados para comportarem os elementos da natureza nas cidades e, vegetação a ser encontrada fora desses limites estabelecidos, preenchendo vazios e forrando os locais da passagem, dos quais denomino de *Brechas*. Além do percurso como processo, esses trabalhos podem remeter ao jardim inglês se forem vistos como fragmentos que comportam plantas que crescem ‘naturalmente’ e ou como sucessão de pinturas no percurso do jardim pitresco.

Não é pretensão estender devidas explicações sobre quais questões levaram à percepção desses espaços dispostos nas calçadas, nem mesmo explicitar problemáticas urbanísticas, ou ecológicas, tão polemizadas e discutidas nos meios acadêmicos, científicos e demais mídias. Trata-se de um relato

¹ Não se pode desconsiderar que havia três definidos estilos de paisagismo na época. O francês, o chinês e o inglês e que apesar de terem contrapontos se influenciaram ao longo da história: o matemático jardim francês, com regularidade excessiva e plantas podadas; o inglês como éden e nova imagem de mundo; e o chinês dividido por cenas e com bela desordem e ar de capricho. Ver: BALTRUSAITIS, Jurgis. Jardins e terras de ilusão. In: _____. *Aberrações*: Ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

² Ver: TIBERGHEIN, Gilles. *Nature, art, paysage*. Arles/Versailles: Actes Sud/ENSP, 2001; e BOIS, Yve-alain, *The first decade, 1976-1986, October*, v.29. England: Mitpress, 1984.

sobre uma atração pela natureza percebida num trajeto. O que é pretendido é uma maneira de olhar para o trabalho, sem contudo afirmar que, esta seria a única possibilidade, já que tal escolha pode soar para alguns leitores como antiquada. Nostalgicamente ou não, é dada a fabulação como a premissa que justifica a ausência da natureza, já que o campo é uma abstração para a maioria dos habitantes das urbes. Pisarei em solo romântico na cidade do século XXI.

Dentre as questões que se relacionam com os artistas anteriormente citados destaca-se, além da idéia de percurso, a problemática do tempo a partir das construções presentes no trabalho desses dois artistas. No capítulo *A Superfície Porosa*³, fez-se uso das qualidades do pitoresco para indagar sobre a natureza que aparece nas frestas das ruínas e nas paredes das casas encobrendo parcialmente os elementos arquitetônicos da pintura de Claude Lorrain, aquela anterior. Se essas considerações casam com as denominações das séries *Valas* e *Brechas*, se analisadas pelo viés da vegetação e pelo crescimento natural das plantas, deixo em aberto para análises pessoais. Juntamente a esta abordagem, que invariavelmente se utiliza da paisagem como equivalente da natureza, falo de trabalhos onde a paisagem se faz valer como imagem a ser contemplada. Na série *Paisagens*, a natureza que aparece nos terrenos baldios, na lagoa ou praia e demais espaços abertos, é mostrada como natureza que não foi construída.

A superfície porosa é aquela que permite uma absorção; não é a superfície em si, da fotografia ou da pintura, é a superfície de determinados elementos que ali estão presentes, como plantas surgindo das ruínas, conjunto de vegetações forrando espaços e objetos desgastados pelo tempo. Ventilados, esponjosos, mofados, incrustados, ou descascados, esses elementos são como revestimentos orgânicos ou artificialmente elaborados para o deleite de uma classe, se assim forem restringidos como adornos barrocos ou fragmentos das paisagens pitorescas. Entretanto, desconsiderando que a natureza sobressalente das fendas possam apenas ser condizentes com o capricho de uma classe, pode ser vista como manifestação e obra do acaso. Entender o pitoresco como manifestação é falar de seu tempo, de um tempo que difere daquele da natureza frondosa dos jardins pitorescos. Não se conta o tempo, não se olha para o futuro, nem se almeja a natureza ideal, pois a condição do espaço é aquela de quando foi registrada.

Na última parte, *O espelho*, o pitoresco foi investigado por dois caminhos: como sintoma que atravessa todas as temporalidades fazendo aparecer latências e crises, a partir de G. Didi-Huberman;

³ A nomeação desse capítulo é decorrente de uma das qualidades objetivas (*roughness*) com que Price definiu o pitoresco.

e repetição e multiplicidade a partir de Rosalind Krauss. O sintoma seria uma abertura repentina que interrompe o curso normal das representações e o curso da história, como uma enfermidade que importuna o presente e como obstáculo para entender um passado que se mostra insuficiente. Essas aparições, dadas como impremeditadas se comportam como o inconsciente da representação e da história e, o pitoresco assim aparece quando surge como natureza em manifestação e não como desejo de uma idéia abstrata de paisagem ideal. Porém, mesmo entendendo-o como sintoma que aparece no presente a partir do acaso e não como artifício para provar história, os trabalhos da série *Paisagens* não estão dissociados do artifício de construção da paisagem pitoresca e nem da idéia de paisagem a ser contemplada, pois são essas as qualidades que fazem com que sejam sobrevivências.

Enquanto repetição e multiplicidade, o pitoresco é movimento em reduplicação que nunca cessa. A reduplicação é repetição de sua singularidade, que é entendida como reconhecimento de um exemplo prévio de paisagem, aquelas formuladas pelos teóricos. O que o caracteriza como entidade múltipla é o movimento de reduplicação, a repetição daquilo que foi visto anteriormente. Estas são questões que, senão justificam, fazem valer a investigação do pitoresco na contemporaneidade e nos fazem lembrar que, antes de ser latência ou repetição, a paisagem é lapso onírico que não deixa a natureza passar despercebida.

□

PARTE I: passeio no jardim pitoresco

“Somente quando se passeia sozinho nas alamedas de um passeio público, se está muito mais inclinado do que em sociedade a dar à natureza uma atenção mais constante”.

Karl Gottlob Schelle

///a natureza como artifício

A palavra *pitoresco*, segundo E. H. Gombrich (1909-2001), antes de ser mencionada como categoria estética do século XVIII, deve estar associada à paisagem no século XVI. Em *A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem* (1950) este autor nos coloca que Paolo Pino (1534-1565) justifica a superioridade das pinturas de paisagem dos artistas Norte, em relação aos italianos, ao afirmar que a paisagem estaria relacionada com aquilo que é local. Gombrich afirma ser esta a primeira formulação do pitoresco, porém, aponta que há uma longa distância entre percepção e representação. Nesse sentido, se pintores como Pieter Brueghel (1525-1569) e Joachim de Patinir (1485-1524), por exemplo, pintaram elementos do cenário em que transitavam, serve para mostrar que “as paisagem no século XVI não são ‘vistas’, mas sim, em grande parte, acúmulos de características individuais; são conceituais, não visuais” (GOMBRICH, 1990, p.153).

A paisagem, segundo Gombrich, surge a partir de uma paisagem vista anteriormente, de paisagem na poesia, na narrativa ou mesmo na pintura. Para Richard Payne Knight (1750-1824), designar uma cena de pitoresca é dizer de algo que já conhecemos. O pintor pinta aquilo que ele assimila à linguagem que ele já domina, ou seja, aquilo que sua cultura permite pintar e, aquilo que pode ser pintado é decorrente daquilo que está incorporado. Gombrich deduz que há uma ‘prioridade da pintura paisagista sobre o “sentimento” em relação às imagens’, um movimento que vai da teoria à prática e da prática ao sentimento artístico. O pitoresco viria dessa idéia, do italiano *pittoresco*, daquilo que pode ser pintado.

Para Régis Debray (1940), a paisagem nasce da pintura e não do campo (*in situ*). Este autor atribui o nascimento da paisagem ao homem que olha pra si a partir da descoberta do novo mundo, como um refluxo para o familiar, um movimento da sensibilidade renascentista que estetizou o meio natural e cultural e onde a pesquisa do exterior progrediu juntamente com a pesquisa do interior, a

natureza viva e morta. Olha-se a paisagem, não apenas pela liberdade calvinista ou de um aprendizado técnico que transforma em quadro o desordenado no mundo, através dos exercícios da visão, mas pela distância que se olha para ela. Dessa maneira, o homem da cidade, que não trabalha na terra, é que vai ter o ‘privilégio’ de deleitar-se com as belezas da natureza. A contemplação de paisagens seria fruto de um capitalismo e individualismo que permitiu se abrir os olhos para apreciar águas, montes e bosques. Do mesmo modo, seria a constatação de que o homem não era o centro do universo e sim um fragmento no conjunto da natureza que fez o artista do norte olhar para seu entorno.

Os argumentos anteriormente delineados sobre a paisagem⁴ pitoresca como algo já conhecido a partir de uma pintura ou da literatura, como assim apontou Gombrich⁵, são necessários para compreender os jardins ingleses do século XVIII (período da história em que surgiu uma grande concentração de escritos sobre a arte da jardinagem) uma vez que foram realizados a partir de uma idéia de paisagem da pintura ou da literatura.

O novo paisagismo inglês nasce da redescoberta da natureza e portanto da recusa de fazer dela um artifício, de fazer da poda, da simetria e da regularidade uma realização sobrenatural. Em Versalhes, assim como os demais jardins franceses, utilizou-se de tais estratégias como materialização do poder, um intuito de transformar a natureza num palácio verdejante, como um prolongamento dos edifícios, onde tudo poderia ser reproduzido na flora exceto as próprias plantas. Horace Walpole (1717-1797) no *Essay On Modern Gardening*, 1770, compara este estilo de jardim com o chinês. Para ele as chineses eram o avesso do artifício regular e simétrico, tão artificial quanto à simetria francesa. A assimetria, o ar de capricho e a regularidade metódica dos chineses, primeiro provocariam surpresa, depois, tristeza e tédio.

⁴ A palavra *landscape* (do inglês), procedente de *landschap* da Holanda, significava no final do século XVI, tanto uma unidade de ocupação humana como qualquer coisa que pudesse ser objeto de uma pintura. Tal significado implica em dizer que a paisagem não era somente um gênero pictórico reduzido em um tema da história da arte. Remeto aqui a: SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*, São Paulo: Companhia da Letras, 1996. p. 20.

⁵ A disparidade entre Gombrich e Debray diz respeito ao local onde a paisagem primeiramente apareceu. Gombrich afirma que esta foi proveniente do Renascimento Italiano pois compreende seu nascimento não a partir do êxito estilístico mas, de seu mercado consolidado para um público desconhecido, o que implica considerar a obra de arte por sua apreciação artística e não por tema ou função. Além da questão institucional, afirma ‘que a idéia de beleza natural como inspiração da arte, a idéia que está na base dos textos de Pino’, seria ‘uma simplificação excessiva e muito rigorosa’ (p. 154). In: GOMBRICH, E. H. A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem, *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

A arte dos jardins ingleses⁶ é, no século XVIII, convertida em uma disciplina estética onde a redescoberta da natureza, que passa a ser amiga e sócia igualitária, é proclamada a partir de sua irregularidade e da não submissão aos anseios do homem. Nasce uma concepção de espaço onde há um diálogo com o meio natural, além de ser um acréscimo imaginativo e nostálgico da busca da paisagem ideal. O novo estilo da jardinagem poderia ser definido pela frase de Longino⁷: “A arte alcança seu ponto culminante quando passa impressão de pura naturalidade”. (MARTÍN, p.15, 2006)

Liberado da rigidez da simetria, Charles Bridgeman (1690-1738) destruiu os muros que limitavam o exterior selvagem, do interior ordenado. Descobriu a *ha-ha*, ou cerca afundada, assim denominada em função da surpresa dos visitantes ao verem o obstáculo. William Kent (1684-1740), considerado por Walpole o pai da jardinagem moderna, “saltou a cerca e viu que a natureza inteira era um jardim” (WALPOLE apud MARTÍN, p.97, 2006). Para Kent o mundo é redescoberto como um jardim, e este por sua vez, contém o mundo. Suas paisagens criadas não evocam o lugar selvagem da Inglaterra, são antes, repercussões da pintura de Claude e Salvatore Rosa que ele havia visto na Itália.

A construção dos jardins não é apenas decorrente da influência dos paisagistas italianos, fato que comprova que a descoberta da natureza foi realizada por caminhos indiretos; nem mesmo somente pelo vazio que dominava os homens pensantes da Era da Razão, mas também por influência literária. O jardim como emblema do paraíso, do lugar que apazigua os tremores existenciais, recai em Walpole, a partir de Francis Bacon (1561-1626), na idéia de que a expulsão do homem do paraíso acarretou uma busca constante ao longo da história pelo lugar ideal. O jardim do Éden, que Milton (1608-1674) no *Paraíso Perdido* viria aclamar, foi muitas vezes o modelo pré-concebido dos paisagistas e, *Gênesis* seria para Walpole, o primeiro texto ocidental a desenvolver a idéia do jardim das delícias.

As três disciplinas, pintura, poesia e jardinagem, eram de tal forma associadas que acabavam sendo a mesma coisa. Era comum a associação entre pintura e jardinagem através do paisagismo. Para Walpole e Alexander Pope (1688-1744), jardins eram pinturas de paisagem, deveriam ter o meio natural estruturado como ‘vistas’. Dessa forma, foi comumente utilizado uma concepção de jardim baseado na busca de um efeito visual como na pintura.

Se ‘a expulsão do homem do paraíso’ deixa como herança uma nostálgica idealização do

⁶ Alguns exemplos de jardins ingleses pitorescos: Painshill (construído entre 1738 e 1773) de Charles Hamilton (1704-1786) e Stourhead (construído entre 1741 e 1765) de Henry Hoare (1705-1785).

⁷ Dionísio Longino influencia Edmund Burke e Kant determinando o rumo da sensibilidade da época.

lugar ideal, a associação entre a paisagem ideal da Inglaterra e o próprio Éden vai remeter também à simplicidade e à beleza da natureza sem adornos, presente na obra de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). É o poeta romano que traz a celebração longínqua do pastoralismo, do campo como um *locus amoenus*, lugar ameno, da vida bucólica com paz e serenidade. O novo paisagismo inglês seria influenciado pela tradição literária que narra nostalgicamente o lugar distante da Arcádia. A nostalgia pela paisagem ideal existe no formato de restauração, tanto em Virgílio a partir de Teócrito, como a partir dele para os jardins ingleses. Em ambos os caminhos, tanto pela mitologia grega em Virgílio, quanto da religião a partir do jardim das delícias, é visível a influência italiana, o que permite afirmar que tais mudanças não foram realizadas internamente, mas por influências externas.



Jardim de Stourhead, com vista do Templo de Flora, construído entre 1744-6.

O artifício para Walpole e outros autores como Joseph Addison⁸ e Pope, não é algo que se discute diretamente, já que a necessidade de retornar à natureza e imitar suas formas naturais isentava tal discussão. A natureza, constituída pelo natural, estava em pé de igualdade com a realidade, àquilo normal, natural do instinto e comum; de forma que, não se interrogava se tal idealização da natureza era tão artificial como os simétricos jardins de que, invariavelmente, eram contra. Natural era oposto à simétrico mais que artificial, era a natureza imitada por meio dela

⁸ Traduziu *Geórgicas* de Virgílio e comentou o citou.

própria.

A partir dessa perspectiva, Friedrich de Schiller (1759-1805) afirma que na jardinagem poética ou inglesa, a natureza estaria manipulada tão erroneamente quanto na jardinagem arquitetônica, pois estaria correspondendo a uma exigência autêntica, mostrando uma múltipla variedade de suas aparências, já que a natureza imitada por meio dela mesma não produziria a imitação, mas sim novos objetos. Schiller afirmou que o erro da arte dos jardins ingleses foi ter sido transformada em pintura, já que independente da cena que causa prazer, a liberdade da natureza quando almejada e propositalmente empregada não cessa a dose artificial que ela contém.

O artifício dos jardins ingleses era desconsiderado em detrimento da liberdade, pois o prazer diante de uma cena seria decorrente da natureza que cresce sem ser podada e, esta daria a idéia de que seria obra da natureza e não da arte. Tal artifício desconsiderado, satisfaria o homem sensível e o que está viciado por cultura, induzindo o primeiro a pensar, e fazendo com que o último fosse capaz de sentir de novo. A beleza da representação da paisagem nos jardins, da natureza por meio da arte, atrairia o homem sensível por ter aparência de espontaneidade, induzindo-o a pensar, e atrairia o homem viciado por cultura por mostrar a espontaneidade e a liberdade da natureza que sua cultura lhe tem feito desejar, levando-o à nostalgia da liberdade natural. A liberdade das formas no jardim, que representa a espontaneidade natural, se converteria então em imagem da natureza livre, devolvendo ao homem cultivado a sua originária e natural sensibilidade⁹.

O artifício da paisagem na pintura se dá a partir de um ponto de vista que enquadra os elementos materiais que se convém incluir no quadro e, tal qual a arte da jardinagem que simula a liberdade da natureza, será sempre uma nuance em prol daquilo que é inalcançável, pois “toda paisagem é forçosamente natural e artificial, porque nenhuma paisagem existe para si, mas sim para uma mente que a percebe e a concebe”. (L.G.SANTOS, 2003, p. 198). A paisagem sendo artifício é superfície que veta o que está por traz de sua construção. Quanto mais camadas de artifício, mais estratégias para se falar de algo, mais distante estará da manifestação da natureza. Se o que é

⁹ A teoria da jardinagem de Schiller foi colocada a partir de: ASSUNTO, Rosario. La jardineria como arte y como filosofia. In: _____. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

pretendido na paisagem pitoresca é uma comoção diante do espetáculo natural, será sempre uma ficção, uma cultura poética, pois aquele que a produz, se utiliza de estratégias para sentir aquilo que, supostamente seria o sentimento mais ‘puro’ e ‘simples’ diante da natureza. Como imagem da liberdade, o jardim inglês deveria ser o jardim como mimeses da paisagem. A natureza sugerida como beleza superior seria exibição da natureza como pura aparência, sem interesse algum em sua utilidade. Todavia, produzir por meio da arte a espontaneidade da natureza não a caracteriza mais próxima do ideal de paisagem, pois esta, independentemente de desejo de quem a concebe, estará sempre longinquamente localizada, uma vez que é da própria superfície vetar o que se poderia acessar depois dela. Cabe pensar se o artifício tão bem realizado nos jardins ingleses, já que a liberdade da natureza é de tal maneira engenhosamente construída que se pode acusar de um excesso, nos leva a uma emboscada ou realmente nos causa prazer e comoção.

///o culto pitoresco

Uvedale Price, William Gilpin¹⁰, John Ruskin (1819-1900) foram autores¹¹ que teorizaram o pitoresco e, mesmo que partilhassem de uma mesma opinião acerca das características dessa categoria estética, como a aspereza e a variedade, discordavam em outras tantas questões. A escolha por Price é decorrente da localização do pitoresco em relação ao sublime e ao belo. Enquanto Ruskin o localiza como uma subcategoria do sublime, Price em, *Essay on the Picturesque* (1794), o descreve como uma categoria estética localizada entre o sublime e o belo, estabelecendo que o pitoresco não tem relação com dimensão, ao contrário da beleza e do sublime que se manifestam na imensidão e nos objetos diminutos. Para Gilpin, os objetos pitorescos são aqueles apropriados para a pintura. Price, por outro lado, aponta esta definição demasiada vaga e afirma que os objetos pitorescos não são mais nem menos independentes da arte da pintura. Para esse mesmo autor, o *pittoresco* italiano é derivado não como pitoresco, da coisa pintada, mas de pintor. O termo, dado sua etimologia, estaria aplicado somente aos objetos da vista, entretanto, deve ser compreendido como qualquer coisa que provoque sensações pitorescas, como a música. Muitos autores atribuem o

¹⁰ William Gilpin, em 1768, publicou o popular *Essay on Prints* definindo o pitoresco como um tipo de beleza que é agradável à pintura. As receitas do pitoresco de Price são influência direta dos ensaios de Gilpin, e este último, por sua vez, foi inspirado pelas definições do sublime e da beleza de Edmund Burke.

¹¹ Richard Payne Knight não foi citado, apesar de ele ser um dos representantes do pitoresco, porque sua teoria refere-se às qualidades subjetivas do pitoresco, das quais tratarei adiante.

surgimento da palavra *pinturesco* à Claude Lorrain (1600-1682), devido sua influência sobre os diletantes que viajavam pela Europa e entravam em contato com suas pinturas.

Para Price, o pitoresco seria aquilo que além de estar mais adaptado ao cenário não uniformiza nada, mas faz da singularidade seu diferencial, por isso se relaciona com o local, enquanto que o sublime vai ao encontro da infinidade. Nele o indivíduo encontra-se integrado no ambiente natural e social, ao passo que, no sublime sente a angústia da solidão a partir de seu isolamento.

Em *Investigações filosóficas sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime* (1757), Edmund Burke (1729-1797) coloca que uma das manifestações do sublime¹² na natureza seria aquilo que nos espanta, deixando os movimentos em suspensão com certa dose de terror, sendo este último ‘o principio regulador do sublime’. De acordo com Burke, Price nos coloca que a paixão causada pelo grande e sublime na natureza, quando suas causas se operarem o mais poderosa, é a surpresa. E a surpresa é esse estado da alma em que todos seus movimentos são suspensos com algum grau de horror. O pitoresco é oposto ao belo por ser áspero, com variação repentina, nivelador da deterioração. Enquanto que a beleza está baseada na lisura, no gradual, e nas idéias da juventude e do frescor. A uniformidade (que é a maior inimiga do pitoresco) é não somente compatível com o sublime, mas freqüentemente a causa dele.

Uma das coisas mais instigantes no ensaio de Price é quando se refere à imagem tratando-a como algo matérico. Para este autor, o sublime fundado em idéias da dor e do terror opera esticando as fibras além de seu tom natural e, a paixão excitada pela beleza é o amor e a complacência, relaxando as fibras um tanto abaixo de seu tom natural, acompanhado por um sentido interno do derretimento e da fraqueza. O efeito do pitoresco é a curiosidade; um efeito que, embora menos esplêndido e poderoso, tem uma influência mais geral; nem relaxa nem estica violentamente as fibras, mas por sua correlação ativa nos mantém a seu tom. E, assim, quando misturado com qualquer um dos outros caracteres, corrige a fraqueza da beleza ou o horror do sublime.

Nas distinções de escala, ou de afrouxamento e retesamento de fibras, é que podemos acrescentar que o pitoresco na história está presente, tanto em locais em que retratam a vida do camponês simples, do homem vulgar, como nos jardins prescrito para o sabor de poucos diletantes.

¹² O sublime foi reformulado por Burke a partir de Longino.

Dele não se extrai a linha exata da divisória. As fibras antes de serem apenas movimentos elásticos são fragmentos de graduações, como se fossem partes de uma gama. O pitoresco, para Price, seria uma faixa dessa graduação, num corte longitudinal que transpassa o sublime e a beleza.



Claude Lorrain, *Paisagem com um Desenhista Esboçando Ruínas*, 1630.

Price também afirma que o intrincado (disposição dos objetos que, por um encobrimento parcial e incerto, excita e alimenta a curiosidade), e a variedade (sempre encontrada com o intrincado) são suas principais características. Os desvios repentinos e irregulares, a variedade de formas e os matizes, luzes e sombras, são qualidades do olho cultivado, do olho pitoresco.

Mas, qual é essa superfície que podemos ajustar, como se pudéssemos transpassar aquilo que nos advém em primeira instância? É a superfície do *entre*. Não é uma coisa nem outra. É a superfície do fosco, do que não é polido. O pitoresco é o *entre* porque pode acessar a paisagem ‘ideal’ com seu artifício, é um ponto de avanço para a almejada harmonia da natureza. Seria a vida campestre melhorada, tal qual nos indicou Price em seu ensaio? No jardim inglês procurou-se atingir esse resultado, porém mesmo que se permitisse o crescimento das plantas naturalmente e desejasse uma natureza não submissa ao homem, as construções dos primeiros jardins tiveram como modelo as pinturas de Claude Lorrain.

O que vemos em Lorrain? O lugar em que o desenhista está sentado (o mesmo do acompanhante), não parece ser o lugar por onde passam pessoas. Ali o solo tem grama, ao contrário do outro espaço da cena que não a contém. A terra seca denota a caminhada, do mesmo modo a discreta escada de degraus de terra próxima da ruína. O desenhista esboça a perda da ruína, marca um dano, congela uma passagem? A civilização passada, a comemoração ao território longínquo, período da descoberta do novo mundo. Paisagem tem aí uma conotação de país, território e os vapores atmosféricos da cena deixam a marca de um sabor agradável que nos leva para longe. A soberania da parede está aos pedaços no chão, grandes blocos de pedras se encontram densamente espalhados. Até uma nuvem-pedra é encontrada no centro da cena. A ruína é iluminada pelo sol que está se pondo e alguns pássaros ali sobrevoam. Serão urubus no lugar de uma ausência ou o anúncio alegórico da morte? A cena de Lorrain nos mostra a passagem-caminho e a passagem-ruína, mas nenhuma nem outra entram em concordância se pensarmos em suas temporalidades. Uma é o meio pelo qual passam as pessoas que vão e vem ou o passeio do homem pela terra, e a outra nos mostra que somos sempre ruínas. E o solo sem grama nos atesta isso; nossa passagem deixa um rastro que será encoberto pela natureza.

As plantas que estão na fenda e no rasgo da ruína encobrem a passagem do tempo, porém, são também tempo para a natureza se fazer. Por traz de uma bondade, uma arapuca tal qual a própria construção da paisagem; artifício entre o brilho e o precipício aguça e convida sem deixar tudo facilmente à mostra. O enovelamento dado pelo mato, matéria primitiva da natureza que nunca a deixa esvaziada, preenche os vazios, cresce nas ruínas, brota dos buracos, como se pudesse reciclar o gasto, expurgar da terra a protuberância natural que nostalgicamente nos transfere para o lugar ideal.

A ascensão da paisagem e a arte dos jardins associam o pitoresco à idéia de paisagem já conhecida, tanto através da poética literária quanto da pintura, mas também abre um caminho para refletir sobre o percurso nos jardins. É colocado que paisagem denomina antes uma pintura do que o próprio espaço suscitado pelos pintores e que o jardim inglês deveria ter uma sucessão de vistas quando percorrido. Mas qual seria a denominação para um percurso onde o objetivo, ou a idéia pré-concebida não seja dado pela cena pictórica? O pitoresco, se pensado como aquilo que pode ser

pintado, ou aquilo que pode ser encontrado no decorrer de um percurso restringe toda dimensão temporal, cessa o movimento da própria natureza e do próprio percurso. É Uvedale Price que distende o pitoresco do caráter pictórico. Faz isso a partir da incorporação das casualidades naturais, do tempo da natureza.

Denominar de paisagem o que é transitável (o campo) e a pintura pode ser um dado que implica a dissolução da superfície pictórica uma vez que a igualdade entre a forma abstrata do espaço da pintura com o local transitável não dissemina uma temporalidade. Quando Robert Smithson (1938-973) discute a paisagem dialética a partir de Frederick Law Olmsted (1822-1903) recorre a Price e Gilpin para apontar tal temporalidade. Para ele, Olmsted e Gilpin seriam precursores da dialética da paisagem pois mostram que a contradição do pitoresco estaria na visão estática formalista da natureza. A dialética da paisagem seria uma maneira de ver coisas numa relação múltipla, não como objetos isolados, mas aceitando a condição da natureza como inesperada.

///viagem como experiência

Claude Lorrain, dentre outros artistas como Salvatore Rosa (1615-1673) e Nicolas Poussin (1594-1665), exerceram grande influência sobre os aristocratas ou ingleses abastados que podiam viajar pela Europa no século XVIII. No *Grand Tour*, viagem parte da educação da juventude como aprimoramento pessoal e conhecimento da história e da arte, figuras como Horace Walpole (1717-1797), Richard Payne Knight, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Joseph Addison (1672-1719) tiveram contado com a paisagem italiana, não apenas das pinturas, mas com a topografia dos lugares, incluindo os monumentos, ruínas e arquitetura.

O *Grand Tourist* do século XVIII, viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, atraído por ruínas e contemplador de paisagens e vistas panorâmicas, entendia que as viagens eram uma possibilidade de ampliar os horizontes físicos e culturais, de forma que eram realizadas por inclinação à cultura e ao gosto pelo antigo.

A viagem foi no século XVIII um fenômeno social donde o viajante tinha que ultrapassar vários obstáculos para conseguir chegar aos destinos pretendidos. Havia dificuldades com transportes, tanto marítimos quanto terrestres, uma vez que não havia frotas marítimas a vapor e os

transportes terrestres eram realizados por animais ou mesmo por pessoas, além das condições desconfortantes das acomodações e dos obstáculos topográficos a serem vencidos como estradas lamacentas e travessias nos rios e montanhas.

A instância em Roma como eixo central, determinou uma mudança ideológica e estética sobre aqueles que passavam por ali, permitindo que na volta à Inglaterra ou aos seus países de origem a paisagem pudesse ser vista com novos olhos, carregada do espírito pitoresco. Goethe quando escreve sobre sua viagem à Itália, afirma que lá aprendeu a ver o mundo. Busca uma herança a partir de Vitrúvio¹³ e vê a paisagem como imagem idílica, como algo inalcançável da lei cósmica, onde se compreende a totalidade pelo vestígio. Goethe descobre paisagens características, de acordo com a cultura do pitoresco e, portanto, inseparável de uma dimensão pictórica. “Há como um imperativo do pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares percorridos em função de determinantes pictóricos” (BESSE, 2006, p.46). A Itália proporcionava, a partir do objeto contemplado, uma condição de reconciliação com o eu e, o contato com os vapores luminosos da pintura de Claude Lorrain impulsionava o viajante a perceber a arte e a natureza de outra maneira, fato que marcaria profundamente toda sua obra posterior.

Quanto mais o viajante mostrava conhecimento pela história e pela arte mais *status* intelectual possuía, nesse sentido, em muitos dos relatos dos viajantes foi acrescido citações de escritores e poetas como Horácio, Homero e Virgílio, conferindo um potencial para ser aceito pelo público. Os diários de viagens podem ser considerados obras pioneiras da arqueologia, da história da arte e da arquitetura e invariavelmente eram compostos por textos literários e imagens. Estas últimas, eram predominantemente paisagens panorâmicas ou fragmentos de paisagens, *vedutes* (vistas de cidades), monumentos arquitetônicos antigos e detalhes de ornamentação e de elementos arquitetônicos de construções do passado. Muitos dos viajantes contratavam artistas ou amadores para ilustrar seus diários ou, muitas vezes, acabavam por desempenhar esta função, já que esta correspondia ao gosto da época.

De modo geral os viajantes acabavam por conhecer o que haviam lido nos relatos ou visto em ilustrações, além de entrar em contato com a paisagem dos Alpes ou de outros lugares inóspitos. No caso das pinturas que teriam influenciado a arte da jardinagem inglesa, seria uma confirmação de que o distanciamento do viajante em relação ao lugar visitado, ou à outra cultura, denota que o

¹³ Marcus Vitruvius Pollio ou Marcos Vitrúvio Polião , viveu no século I a.C.

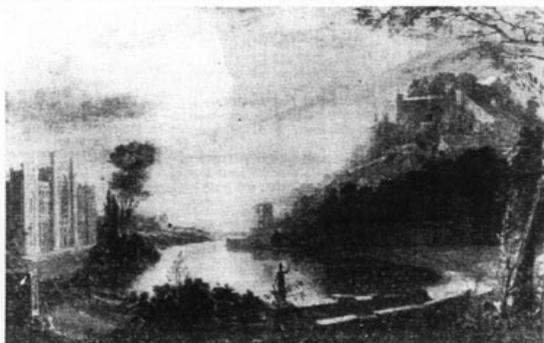
estranho ou o diferente é identificado e acolhido com admiração. O diário de viagens, denominado muitas vezes de *álbuns pitorescos* ou *viagens pitorescas*, nos conforta quanto a este esboço. À primeira vista semelhantes entre si, esses álbuns, resultado da visão de mundo romântica, mostram que as apreensões são orientadas por eles mesmos. "É possível identificar e reconhecer uma tipologia dos álbuns pitorescos, independentemente da apreciação das particularidades de observação e das motivações pessoais diante de uma cena" (BELUZZO, 1995, p.76). Ou de outro modo, são os códigos culturais que determinam o que será visto e não o apelo dos lugares sobre o observador.

///reverso

A partir de Gilpin quando fala que a beleza pitoresca é uma construção feita com o martelo destruidor que deforma partes e dispersa seus membros ao redor, é possível falar do crescimento da desordem no universo e da entropia apontada no trabalho de Robert Smithson como uma variante do pitoresco¹⁴ por analogia, associação. A metáfora de Gilpin nos faz lembrar da pintura de Claude Lorrain, dos blocos de pedra espalhados por toda cena envoltos por uma atmosfera de luz. Porém, no trabalho *Monumentos de Passaic*, 1967, de Smithson, a desordem está relacionada com a degradação do ambiente da sociedade pós-industrial e com a exploração incontrolada e selvagem da natureza.

15

Art: Themes and the Usual Variations



"Allegorical Landscape" by Samuel F. B. Morse, displayed at Marlborough-Gerson Gallery

Indo para Passaic em setembro de 1967 Smithson olha *Paisagem Alegórica* de Samuel F. B. Morse (1791-1872) no jornal. Quanto chega à cidade fotografa uma série de monumentos por ele eleitos para depois apresentá-los na galeria juntamente com um mapa em negativo.

¹⁴ Ver: TIBERGHEIN, Gilles. *Nature, art, paysage*. Arles/Versailles: Actes Sud/ENSP, 2001.

¹⁵ Há outros fatos biográficos, como o livro que o artista levava (*Earthworks*, de Brian W. Aldiss), que poderiam criar pontos de contato entre o texto proposto e a discussão do trabalho Smithson porém, escolhi a paisagem de Morse por se tratar do próprio tema do trabalho.

Smithson refaz a viagem do *Grand Tourist* e o passeio num jardim pitoresco como uma fábula. Os monumentos de Passaic remetem aos monumentos históricos de Roma, (viagem anteriormente realizada pelo artista), podendo ser compreendidos como eleições sucessivas no percurso da cidade, sem contudo, ser sucessão de pinturas no trajeto do jardim, mas exploração das zonas marginais, dos territórios em que a natureza recupera um estado ambíguo e entropizado. O subúrbio, em condição de devassidão, foi o espaço que Smithson experimentou física e conceitualmente e donde matéria, espaço e tempo estiveram em estado transitório. A fabulação distende a prática do viajante que não mais ‘passeia’ com o objetivo de encontrar cenas pitorescas, mas de apontar a suspensão da história. Ao mesmo tempo em que Smithson denomina de monumento aquilo que teria uma função na paisagem do território degradado (ponte, canos de esgoto), ele é complacente em relação àquilo que encontra.

Como uma cidade dormitório com as marcas da pós-industrialização, Passaic é para Smithson a possibilidade de inversão dessa situação, não diretamente à sua cidade, mas a partir dela para engendrar ao estado entrópico de tais territórios. O panorama zero é o futuro de autodestruição. O pano de fundo da utopia é um vácuo e o território percorrido suspende àquilo que já era deserção, imêmore. Diz o artista: "Este panorama zero parecia conter *ruínas ao reverso*, ou seja, toda construção nova que poderia ser finalmente construída. Isto é o contrário da 'ruína romântica', porque os edifícios não *caem* em ruínas *depois* de terem sido construídos, sim que *alcançam* o estado de ruína antes de serem construídos. Essa *mise-en-scene* sugere a idéia desacreditada de *tempo* e muitas outras coisas passadas¹⁶". (SMITHSON apud FLAM, 1996, p.72)

Smithson não modifica a paisagem, pelo contrário, é através daquilo que encontra que fabula e mescla realidade e representação com outras viagens vividas. Caminha pela paisagem de Morse, atravessa a ponte, encontra uma estátua, se depara com a água e com a fonte, faz dela um plano em três dimensões. Ele passeia no jardim? Sugere, em seus relatos, estar sempre entremeado com as experiências de viagem em diferentes lugares, reconsiderando e relendo monumentos em diversas categorias através da percepção direta. Relembra a *Fontana de Trevi* a partir do monumento fonte ou parte dela para reler a realidade do espaço que o rodeia? Roma, local de passagem assíduo

¹⁶Tradução da autora. No original: "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is –all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the building don't *fall* into ruin *after* they are built but rather rise into ruin before are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other "out of date" things". SMITHSON, Robert apud FLAM, Jack. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967). *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

daqueles que faziam o *Grand Tour* seria o pano de fundo para tal fabulação?

O tempo é desarticulado porque os subúrbios não têm um passado racional e nem grandes acontecimentos históricos. Passaic mostra isso através de seus vestígios de memória, de um futuro que é possível encontrar nos filmes utópicos de série B. É a realidade que o circunda que o faz experimentar novos espaços, porém, são os territórios desertos, abandonados e modificados pela indústria que fazem de suas viagens a representação daquilo que é confrontado e explorado.



Robert Smithson, *Monumentos de Passaic*, 1967. O monumento ponte mostrando as calçadas de madeira, Monumento com pontões: plataforma de bombear, O monumento da grande tubulação, O monumento fonte, O monumento fonte visto na lateral e O monumento caixa de areia



Mapa em negativo mostrando a região dos Monumentos ao longo do rio de Passaic.

O abismo periférico e a natureza no estado em que é encontrada invertem a noção do pitoresco. Não se encontra no percurso uma multiplicidade de paisagens, a partir de uma idéia de paisagem, da paisagem pitoresca. Parte-se da representação sem referente da periferia para interrogar a essência mesma da arte, que reinventada, aceita a realidade tal qual esta se apresenta, sem excluir a reflexão filosófica, mas ao mesmo tempo confundindo as descrições físicas e as interpretações estéticas de um mundo em constante transformação. Os monumentos são parte integrante de uma paisagem entrópica onde a aceitação e a incorporação daquilo que é encontrado dá origem à outra estética, em que é possível notar uma mutação entre o natural e o artificial num mundo de não integridade.

Smithson fala da experiência e da sensação como propulsoras de novos conceitos na paisagem desolada que reinventa o lugar. O caráter que abrange toda essa dimensão é a impressão do movimento e uma idéia de paisagem que não é pré-concebida. Smithson distende o pitoresco através do movimento, do percurso num território, porém, quando mostra seu trabalho na galeria apresenta imagens daquilo que causou sensação nele próprio.

Segundo o artista, o jardim pitoresco pressupõe um passeio, alguém que confia mais no movimento real de seus pés do que no movimento efetivo de seu olhar. Dessa forma, trata distintamente a experiência temporal do passeio e a pintura de paisagens. Smithson contradiz o pitoresco original implicando uma ruptura fundamental com o dado pictórico de forma que, no percurso realizado, não haja um determinante da cultura do pitoresco do século XVIII, pois o artista não remete ao jardim concebido para ser visto da casa, ou como uma seqüência de vistas arranjado ao longo do trajeto aonde se dá uma volta.

Em *Monumentos de Passaic* o local é redefinido não representado, os elementos estruturais apresentados – os monumentos – apontam para uma paisagem indeterminada que, remontada pelo artista a partir da oposição entre olhar e caminhada, rearticulam instâncias do seu tempo, do próprio tempo suspenso, a partir da casualidade¹⁷. Diz o artista: “O pitoresco longe de ser um movimento interno da mente é baseado na terra real; precede a mente em sua existência externa material. Não se pode ter uma vista unilateral sobre a paisagem nesta dialética. Um parque não pode ser visto como “uma coisa em si” mas deve antes, ser considerado como um processo de interdependências incessantes à obra, numa região física onde o parque torna-se “uma coisa para nós”¹⁸. (SMITHSON apud FLAM, 1996, p.160)

¹⁷ Assim estabeleço essa variável em função do relato do artista.

¹⁸ Tradução da autora. No original: “The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. A park can no longer be seen as ‘a thing-in-itself’, but rather as a process of ongoing relationship existing in a physical region –the parks becomes a ‘thing-for-us’”. SMITHSON, Robert apud FLAM, Jack. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape (1973). *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 160.

A partir das considerações sobre o jardim pitoresco e *Monuments of Passaic* pode-se assinalar que, em ambos, a partir do percurso, há uma pausa, e que esta aponta para uma instância comum. No caso dos monumentos de Smithson tal condição se dá com os registros fotográficos. A pausa aponta, senão ao território desolado, à fabulação num determinado local (*site*) que veda o entorno do qual ele relata em seus escritos. Mas esta afirmação – da pausa – não seria contraditória àquilo que foi lançado nos parágrafos anteriores?

Apontar o paradoxo do pitoresco é plausível se pensarmos que o percurso em Passaic é justamente seu reverso, pois Smithson não parte daquilo que seria o pré-concebido, mas sim, daquilo que seria experimentado a partir de uma idéia. Smithson em sua fabulação aponta indiretamente os monumentos em Passaic como uma paródia ao *Grand Tour* do viajante do século XVIII ou à sua própria viagem a Roma. Se o jardim inglês tinha por objetivo proporcionar vistas pictóricas, cada vista percebida seria o momento de pausa no trajeto percorrido. A pausa de Smithson se dá no percurso, enquanto que nos jardins ingleses pode desencadear um percurso com essa finalidade.

O percurso em Passaic é processo e não o trabalho em si, ou de outro modo, não se faz o trabalho caminhando, mas se utiliza dessa ação física para a realização de outra ação. E esta não é algo determinante, mas o entre as pausas. Os registros do território em desolação não foram pré-concebidos, o trabalho se fez a partir de imagens e vivências anteriores e não a partir de algo pré-concebido. O que seriam as fotografias dos monumentos? Os monumentos no percurso demonstram tal ambigüidade processual no trabalho do artista, já que este afirma ser um movimento mais dos pés do que da visão?

Os primeiros *non-sites* de Smithson, entre 1967/68, foram realizados a partir da experiência em Passaic e tratam da dialética entre urbe e orbe periférica. Designam uma série de obras que rerepresentam a periferia suburbana no espaço da galeria: instalações feitas com mapas, fragmentos geológicos, fotografias aéreas, textos, etc. O artista descreve seu interesse em olhar além das paredes brancas da galeria, nos termos de uma resistência ao fechamento do objeto convencional da arte, tratando-a como um local para documentar outras localidades, sem com elas confundir. Faz do *non-site* a antítese das margens entrópicas e afirma, antes de tudo, que o local que ele reivindica nessa definição está em outra parte (*site*). Seu percurso não fica inteiramente aderido àquilo que ele apresenta como obra. Esta seria a outra ponta da relação anteriormente abordada, pois antes falamos

de processo e percurso e agora remetemos ao percurso e obra.

Smithson não abre uma possibilidade nova do pitoresco, ou outro caminho. Ele distende a idéia do pitoresco. Não a partir do ‘encontro de vistas’, mas a partir do percurso da viagem oposto a tal situação. Ou seja, através do percurso encontra monumentos e não o percurso necessário para encontrar vistas. Há uma dose de causalidade, de aceitação da realidade que o circunda. A relação entre *in visu/in situ* é distanciada pela inadequação daquilo que ele encontra no percurso e mais próxima pela imagem de Morse, porém há do mesmo modo uma inadequação, que é a inversão ora do objetivo do percurso em relação ao jardim inglês, ora pela deterioração da paisagem que o circunda em relação àquela da fotografia do jornal ou de sua viagem a Roma.

///outra instância: *Valas e Brechas*

Valas e Brechas designam registros fotográficos das calçadas que comportam a vegetação das cidades. *Valas* são os espaços destinados a comportar a vegetação das cidades, no caso os canteiros, localizados nas calçadas e, *Brechas* são registros das calçadas onde a vegetação é sobressalente aos canteiros, ou seja, a vegetação que cresce sem que tenham sido plantadas, àquelas que crescem onde quer que a condição local propicie seu crescimento. Nesses trabalhos que ora apresento, o percurso é determinante processual, é a partir dele que a vegetação das cidades é registrada. Porém, posteriormente aos primeiros espaços registrados (na cidade de Buenos Aires, fevereiro/março de 2005), tais registros foram realizados ‘propositalmente’.

Como fragmentos dos jardins, os canteiros estariam posicionados sob o espaço da caminhada, e então poderíamos afirmar que as calçadas são a expressão da arte dos jardins na contemporaneidade: o lugar da natureza ideal é justaposto ao local da passagem, tendo como configuração uma proximidade com a qual denominou René-Louis Girardin (1735-1808) a respeito dos jardins franceses: ‘plano geométrico, bandeja de sobremesas ou um recorte de papel’¹⁹, porém em escala reduzida. Mas essa configuração como similaridade ao jardim francês só seria válida caso a vegetação nela contida tivesse seu crescimento podado.

As vegetações encontradas nas brechas urbanas ou espaços que aleatoriamente condicionam o crescimento de plantas são a outra condição no espaço da cidade, daquilo que significa o acaso, a

¹⁹ BOIS, Yve-alain, The first decade, 1976-1986, *October*, v.29. England: Mitpress, 1984.

saída por onde a vegetação ‘sobressalente’ escapa para se constituir como um estado entrópico da natureza. O mesmo estado encontrado quando os canteiros estão abandonados ou contidos pela vegetação que não foi plantada.

Michel Foucault (1926-1984) fala do jardim como uma heterotopia que se dá pela justaposição em um só lugar real, vários espaços, posicionamentos incompatíveis entre si, apontando que:

“... o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que o outro que era o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jarro d’água): e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo”. (FOUCAULT, 2001, p. 418)

Denominar o canteiro como espaço heterotópico pode ser contraditório se tal posicionamento ou localização for comparado com as *Brechas*, pois nas *Valas* não estariam o adverso ou o anormal, já que estariam comportando as plantas no local a elas destinado. Porém, se consideramos canteiros como reminiscências de jardins, como se o espaço do canteiro fosse um diminuto da ‘paisagem que acolhe o indivíduo’, estariam eles como elos nostálgicos da Arcádia no espaço da cidade, abreviados em suas dimensões e reduplicados infinitamente nas calçadas.

Acho pertinente ressaltar que o que dissemina tal investigação na cidade é a vegetação que podemos encontrar nas calçadas que percorremos, e que os registros tanto de *Valas* quanto de *Brechas*, não estão limitados num determinado espaço, pois canteiros podem ser encontrados nas calçadas de qualquer lugar, daí uma primeira relação com a fabulação de Smithson e com a *ha-ha* de Willian Kent: a de um mundo que seria um jardim. Tanto nos monumentos de Smithson quanto nos canteiros e demais plantas encontradas nas calçadas, aquilo que dá origem à fabulação está ausente, de tal forma que podemos afirmar que, se Smithson refaz sua viagem a Roma ao reverso, o ‘passeio no jardim urbano’ é decorrente de algo não vivido²⁰. Em *Valas* e *Brechas* a paisagem ideal como pano de fundo é o espaço que remete à reminiscência. A relação com o jardim inglês se dá não pela vista, nem pela pintura, mas pela pintura realizada a partir da paisagem ideal, que é anterior ao sentimento romântico da liberdade da natureza.

²⁰ O não vivido neste caso refere-se ao jardim inglês e, portanto, ao lugar ideal.

A escala dos canteiros, por outro lado, realça o tempo inalcançável, pois esses têm um espaço intransitável, devido ao reduzido tamanho. A fabulação se dá no espaço de pedras das calçadas ou qualquer espaço das cidades destinado aos pedestres, onde a reduplicação dos espaços reduzidos é, em conjunto ou isolado, uma reminiscência ou o lembrete para a abstração idealizada (*Valas e Brechas* são significadas com o entorno²¹). Os limites estabelecidos dos canteiros –sua moldura– reclama sua extra-moldura. “É preciso que a crença esteja anexada à proposição de totalidade que recobre o fragmento.” (CAUQUELLIN, p.140, 2007). Há uma desmesura no próprio espaço reduzido dos canteiros, estabelecido não pela escala de seus elementos, mas pelo fragmento de algo maior longinquamente localizado.

O único monumento de Passaic que apresenta uma relação de mudança de escala seria *O Monumento Caixa de Areia ou Deserto*, em que o artista diz ser um mapa de desintegração e esquecimento infinito. Quando o artista diz à respeito desse monumento que: “cada grão de areia era uma metáfora morta que equivalia um tempo indefinido, e decifrar tal metáfora levaria a uma jogada do falso reflexo da eternidade²²” (SMITHSON apud FLAM, 1996, p.160) poderíamos interpretar que o tempo indefinido seria o mesmo que aceitar a não eternidade das coisas. O mesmo motivo que traz a temporalidade para a própria categoria estética do pitoresco, donde se é possível aceitar as causalidades e a passagem do tempo. Contudo, se temos como ponto de partida a simbologia da desmesura da caixa de areia ou do deserto como metáfora recaímos no oásis, na morte da história. Por outro lado, o deserto como mapa seria o futuro das histórias de ficção científica.

A heterotopia de que fala Foucault é circulada, percorrida, são espaços onde há vida, mesmo que seja pela morte (o cemitério). No caso da *Brecha* e da *Vala*, são espaços também adentrados, pois fazem parte do âmbito da cidade, que é o espaço da caminhada por excelência. A pausa não exclui o entorno, só realça sua condição de externalidade, ou melhor, revela a face oculta do espaço. A vegetação sobressalente, quando domina uma parte considerável da calçada, cruza a entropia com a heterotopia, o caos e o anormal, a desordem e o deslocado. O mensurável ‘quando domina uma parte considerável da calçada’ quer dizer que a anormalidade atingiu um ponto de menor fabulação,

²¹ Apresento registros ora próximos, tendo como ponto central os canteiros, ora mais distantes ‘abarcando’ um ‘quadro’ maior.

²² Tradução da autora. No original: “Every grain of sand was a dead metaphor that equaled timelessness, and to decipher such metaphor would take one through the false mirror of eternity”. SMITHSON, Robert apud FLAM, Jack. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967). The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

ou seja, a calçada é em si um jardim. Isto só se faz valer se a vegetação não fizer parte de uma residência, ou seja, estiver entre o asfalto e a trajetória percorrida, ou se a residência ou o espaço privado, estiverem abandonados²³.

O roubo da fabulação de Smithson, digo roubo daquilo que foi o distensor de uma maneira de olhar o pitoresco num território, no meu caso fez do pitoresco, não um movimento dos pés somente, mas um elo anacrônico reverberado pela ausência e pelo fragmento. Dessa forma, como uma idéia pré-concebida de paisagem, o canteiro ou demais ‘afloramentos’ urbanos remetem à idéia de paisagem pré-concebida presente no jardim inglês, e não uma inversão do tempo e da história.

A conexão com o jardim inglês não se dá apenas por essa reminiscência, mas pelo crescimento das plantas ao natural, isto é, pelo natural da brecha que não é imitação da natureza, mas fruto de um ‘descaso’ urbano. Se o descaso urbano das cidades é um contra-senso para alguns, indico uma saída que anula tal concepção, mas poder-se-ia ir mais longe e fazer dos transeuntes parte de um cenário, tal como as pessoas ausentes no caminho de Claude Lorrain. Porém, não é proposto um passeio no espaço da cidade, (este seria seu processo), mas uma atenção às plantas. A investigação dos jardins ingleses e os monumentos como percurso são determinantes para compreender o processo de *Valas e Brechas*, pois as plantas nesses espaços não são demasiadamente cuidadas para serem obra da natureza mas, são antes de tudo natureza, e não artifício emprestado da arte.

///qualidades pela ausência

Dois pontos devem ser analisados aqui: a experiência do espaço físico e a fotografia, ambos, conectados com a ‘pausa’ anteriormente apontada. Robert Morris disse: “Acredito que imagens estáticas, características, tendem a predominar no cenário da memória do espaço mental. A oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado parece ser uma constante, no que diz respeito ao processamento de imagens²⁴.” (apud FERREIRA e COTRIN, p.403, 2006). Morris, a partir de George Herbert Mead, fala também da ‘inseparabilidade íntima da experiência do espaço

²³ Estabeleço esta ‘regra’ em função do próprio deslocamento do espaço, e no caso da vegetação que cresce abandonada.

²⁴ Nesse texto, *O Tempo Presente do Espaço* (jan/fev 1978), Morris constrói uma narrativa para falar de trabalhos onde é possível pensar o dado temporal de trabalhos localizados no espaço. FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006.



Sem título, da série *Valas*, 2006, fotografia, 37,5 x 50 cm

Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm



Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm

Sem título, da série *Valas*, 2006, fotografia, 37,5 x 50 cm



Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm

Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm



Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm

Sem título, da série *Valas*, 2007, fotografia, 37,5 x 50 cm



ruína, da série *Valas*, 2006, fotografia, 59 x 80 cm



Dois canteiros, da série *Valas*, 2007, fotografia, 59 x 80 cm



Sem título, 2007, fotografia, 59 x 80 cm



Brechas n° 07, 2006, fotografia, 59 x 80 cm



Brechas n° 19, 2006, fotografia, 59 x 80 cm

físico e daquela de um presente continuamente imediato’, do *self* dividido em *eu* e *mim*, em que, o primeiro está ligado à percepção do espaço temporal e a outra à percepção dos objetos estáticos.

///qualidades pela ausência

Dois pontos devem ser analisados aqui: a experiência do espaço físico e a fotografia, ambos, conectados com a ‘pausa’ anteriormente apontada. Robert Morris disse: “Acredito que imagens estáticas, características, tendem a predominar no cenário da memória do espaço mental. A oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado parece ser uma constante, no que diz respeito ao processamento de imagens²⁵.” (apud FERREIRA e COTRIN, p.403, 2006). Morris, a partir de George Herbert Mead, fala também da ‘inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato’, do *self* dividido em *eu* e *mim*, em que, o primeiro está ligado à percepção do espaço temporal e a outra à percepção dos objetos estáticos.

O espaço real estaria sendo experimentado sempre no tempo real, sendo uma experiência do tipo *eu*, enquanto que o *mim* estaria substituindo o tempo real – a experiência fílmica – por uma série de *stills*. A memória (reflexões e julgamentos) seria aquela que transforma a experiência temporal na imagem estática, onde o espaço é pensado como distância entre dois objetos.

Tal polaridade entre a imagem estática e a experiência temporal de um espaço seria o mesmo que a contradição do pitoresco apontada por Smithson: da pintura que não é o mesmo que passeio no jardim pitoresco. Em *Valas e Brechas* a ‘pausa’/canteiros seria a imagem estática e a experiência temporal o processo. Todavia, se a pausa nos canteiros primordialmente foi decorrente de uma eleição, se foi realizada a partir de experiência do tipo *eu*, ou por atração de determinada condição da natureza no espaço da cidade, posteriormente, se dá com um objetivo predestinado, que é a ‘saída urbana’ para o registro de tais situações ou espaço.

O que possibilitou tal estaticidade foi a fotografia. Negadora do tempo na arte localizado no espaço, a fotografia, que difere em muito a pintura de representação, é um tipo de projeção do mundo e nos faz crer que registra um espaço no qual nos movemos. Nos trabalhos que apresento tal concepção, para aquele que poderá olhar as imagens, é de reconhecimento tanto de algo que foi

²⁵ Nesse texto, *O Tempo Presente do Espaço* (jan/fev 1978), Morris constrói uma narrativa para falar de trabalhos onde é possível pensar o dado temporal de trabalhos localizados no espaço. FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006.

vivido como de algo que está para vir. Esta última possibilidade é considerada primordial no trabalho, pois não é proposto o passeio urbano como num jardim, mas a partir dele apontar outra possibilidade de transitar nas calçadas.

A pausa, pensada a partir da fotografia, não é apenas qualidade de reduplicação da paisagem, mas antes, imagem da memória. Nesse sentido, a fabulação já é parte do composto de julgamentos e reflexões sobre uma condição das calçadas. O processo de trabalho é iniciado anteriormente ao movimento do corpo no espaço urbano. A *qualidade pela ausência* que remeto neste item é a ausência da temporalidade nos trabalhos onde há pausa num percurso, e pela qualidade de reminiscência do canteiro ou do espaço do jardim subtraído. Se o pitoresco na sua etimologia vai designar aquele que interpreta e representa o espaço – o pintor – remetendo a uma aderência ao nascimento da paisagem, daquilo que advém da pintura antes do *in situ*, o artifício de interpretação das calçadas como jardins ingleses da contemporaneidade é algo que, mesmo que possa ter sido assim qualificado pela história, tem um caminho inverso, pois ocorre a partir do reconhecimento desses espaços, o que implica dizer que mesmo que a fotografia seja algo predestinado em tais registros, ou que se possa falar de reduplicação da paisagem, não foi a pintura ou a literatura propulsoras da idéia, mas uma atração pelos elementos da natureza. Compreendo, entretanto, a ambivalência dessa afirmação em relação à caracterização da paisagem, de sua reduplicação, porém, tal segmento é perspicaz na medida em que é compreendida a fascinação por tais elementos como uma decorrência da reflexão sobre o espaço construído para comportá-los.

Nos trabalhos de *Valas e Brechas* a fotografia não veda o ‘entorno’ pois ela é pretensa à ‘vista’, é da ordem de uma modalidade estática. Se aparece o lugar da passagem (calçada) como um imperativo da mobilidade é mais uma vez um dado processual, assim como a idéia de percurso. O processo desses trabalhos, como foi apontado a partir da *ha-ha*, não é limitado num espaço e não tem itinerário²⁶, tendo muitas vezes um caráter estratégico para o encontro dos espaços

²⁶ A escolha em tratar do não itinerário a partir da *ha-ha* difere imensamente das ações e práticas dos dadaístas e surrealistas no início dos anos 20 em Paris que levavam a figura do *flâneur* em suas operações estéticas, conduzindo uma mudança no sistema da arte ao atribuir um valor estético ao espaço em vez do objeto. Tal mudança, dada pela importância das visitas dadaístas e das deambulações surrealistas no espaço real, acarretou uma mudança na representação do movimento, que antes de ser uma fixação através da representação na pintura ou mesmo nos poemas, se consolida no espaço real. O não itinerário também difere da *Teoria da Deriva*, 1956, de Guy Debord, onde a psicogeografia da cidade era destacada a partir de sua cartografia fixada anteriormente, donde se partia para as direções da unidade ambiental a analisar. O Situacionismo convidava a perder-se na cidade a partir de mapas que retomavam a própria deriva. Como um líquido, a cidade era um arquipélago no qual se podia flutuar. As ações e proposições lúdicas e espontâneas, onde o jogo se

heterotópicos.

Por outro lado, este processo está mais próximo de um passeio do que da prática de andar. No trabalho *A Line Made by Walking* (1967) de Richard Long (1945), o andar é um ato primário de transformação simbólica do território donde não se deixa uma impressão permanente. Uma definição para o trabalho seria a frase de Hamish Fulton: “*Walk are like clouds. They come and go*” (CARERI, p. 154, 2004). A linha na grama pisada que encerra o campo visual nas árvores fala da presença da ausência, da ausência do corpo e da ausência do objeto. A presença do artista é um ato simbólico, uma celebração na paisagem não contaminada que desaparece após o crescimento da grama. Seu trabalho é distanciado das grandes obras da *land-art*, como *Spiral Jetty* (1970) de Smithson, uma vez que o artista vê a natureza como uma forma de religiosidade.

Karl Gottlob Schelle (1777-1825), ao contrário, nos diz que “o movimento do corpo – qualquer que seja o efeito benéfico do passeio para a saúde – não é um verdadeiro elemento constitutivo do passeio. O que determina efetivamente o passeio é de natureza intelectual, mesmo que numerosos passeantes, cujo espírito seja vazio demais ou indolente demais para ter um papel nesses momentos, sejam muitas vezes apenas máquinas em movimento” (SCHELLE, p.129, 2001). Será que poderíamos afirmar que tal idéia, antes de pensarmos o espaço, e o processo, estaria imbricada com todas as ações e práticas artísticas que não dissociam a paisagem e o movimento do corpo?

Para Schelle, o elo que existe entre a atividade intelectual e a atividade corporal é elevar um processo mecânico (o caminhar) à categoria de um passeio intelectual. Mesmo que este esteja se referindo a certas atitudes contemplativas da natureza pelo espírito enobrecido, concomitante com o gosto intelectual de sua época, poderíamos afirmar que os trabalhos de *Valas* e *Brechas* são, oriundos de processos intelectualizados?

Richard Payne Knight (1750-1824), em *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1805, buscou construir uma teoria do gosto baseado na *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel

constitui com uma transformação do uso do tempo, possibilitava o surgimento de novos comportamentos sociais mais livres.

Kant. Ao tratar o pitoresco como uma teoria estética, Knight lhe negou as qualidades objetivas formuladas por Price, concebendo-o como uma modalidade de associação relacionada não ao mundo externo, mas a mente do observador, onde o gosto foi baseado no sentimento e na sensação, antes da crença e da opinião.

Knight define que os objetos e as circunstâncias pitorescas são conectados a outros objetos da natureza e outras circunstâncias da sociedade por associação, ou seja, aquilo que existia antes, é mentalmente combinado com aquilo que está sendo apresentado. Entretanto, esses objetos e circunstâncias somente são prazerosos àqueles que possuem recursos para apreciá-los. Nesse sentido, o pitoresco varia em função da carga intelectual e das associações dos observadores, indicando que as artes nunca são minuciosamente aproveitadas pelas pessoas. O pitoresco seria uma matéria subjetiva dada pelo interesse, experiência e reflexão do receptor, por isso classificar objetos como pitorescos e ou enumerá-los de nada adiantaria.

A associação seria limitada pela experiência, memória e também pela cultura, o que implica dizer que os objetos da natureza ou da arte, para uma mente com alto grau de intelecto, possibilitariam associações de idéias, pois poderiam vivificar ou reforçar idéias anteriores. Nesse sentido, os prazeres sentidos diante de uma pintura pitoresca seriam decorrência de possíveis associações feitas por aqueles que são iniciados em arte, que naturalmente tenderiam a apreciar objetos da natureza, e esta última, por outro lado, ao ser contemplada, faria o observador se lembrar de pinturas primorosas pela imitação e beleza.

No entanto, Knight distingue os prazeres puramente sensoriais daqueles que envolvem intelecto e imaginação e afirma que o gosto não deve ser determinado por fatores sensoriais, mas intelectuais. Se, primeiramente, no nível das sensações, determinadas qualidades nos são prazerosas, como a cor pura, após certo tempo, passamos a requerer misturas e diversidades. Knight fornece motivos psicológicos para exemplificar essa questão afirmando que o excesso da cor pura é doloroso (assim como os sons e os sabores), ao passo que a variação e a combinação das cores são mais prazerosas. A psicologia de nossos sentidos garante que determinados sons, cheiros e gostos misturados garantem nossa satisfação, enquanto que a irregularidade e a variedade (qualidades objetivas formuladas por Uvedale Price) não garantem que um objeto ou uma cena sejam pitorescos e, do mesmo modo, que os objetos pitorescos não são assim reconhecidos por todos observadores, mas somente por aqueles com conhecimento de pintura.

///PARTE II: a superfície porosa

"Só, isolado, jaz engravado na floresta, esse augusto lugar de peregrinação das reverentes gerações vindouras. Pequena vereda, aparentemente com traçado, através de clareiras e bosques, conduz àquela eminência, que não é guardada e protegida senão pela sombra de algumas árvores grandiosas".

Stefan Zweig (sobre o túmulo de Tolstoi)

///o país inventado

A pintura foi mestra em evidenciar o modo irregular e assimétrico de distribuição da natureza. Este artifício, entretanto, é decorrente da tentativa de não somente transformar as pinturas em realidade, mas de recriar a paisagem ideal. No senso comum, quando nos referimos a esta paisagem, recaímos na idéia de paisagem da Arcádia, onde as vicissitudes cotidianas de forma alguma aparecem para interromper a adocicada e perfeita felicidade no cenário acolhedor e resplandecente.

Todavia, a Arcádia pode ser lida por dois caminhos: como o ideal da vida simples de beatitude e beleza, do qual Virgílio aborda e, anteriormente a este, como uma região pobre, mas com um povo hospitaleiro e com feitos musicais, a Arcádia real do domínio de Pã. Ambas são resultado da imaginação urbana.

A Arcádia original²⁷ era uma região pobre, com uma paisagem arcaica de natureza bruta, com um povo hospitaleiro de feitos musicais. Caçadores e coletores, guerreiros e sensualistas, os árcades que habitavam essa paisagem famosa pelo clima rigoroso, expostos a longas estiagens e inelutáveis inundações, tinham comportamentos e semblantes semelhantes aos dos animais. Regida por Pã, deus dos bosques e dos pastos, protetor dos pastores, a região era o lugar do ócio bucólico e seus povos, marcados pela bestialidade, se alimentavam de glande e da carne e do leite de cabra. Filostrato enfatiza o aspecto negativo da simplicidade primordial da Arcádia ao chamar seus povos de 'porcos comedores de bolotas'²⁸. Pã foi condenado a uma existência marginal entre o mundo das bestas e dos homens, copulava com cabras e possuía orelhas, chifres, cauda e pernas de bode. Portando sempre

²⁷ Os mitos e tradições orais foram compilados por Pausânias (c. 115-180 a.C.).

²⁸ Ver: PANOFISKY, Erwin, *Et in Arcadia Ego: Poussin e a tradição Elegíaca* in *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

uma siringa, sua música, mesmo que rude, levava o ouvinte ao ‘pâ-nico’ ou ao pandemônio e graças a ela, a selvageria arcádica foi suavizada.

Virgílio²⁹ idealizou a Arcádia transformando-a numa realidade afastada daquela de Roma, criou o lugar ideal, o país inventado da perfeição da vida pastoril que, distante da Arcádia de Pã, faz uma especulação sobre o estado natural do homem, da vida desprovida de vícios. Erwin Panofsky (1892-1968) afirma que após a idealização de Virgílio “notou-se uma discrepância entre a perfeição sobrenatural de um ambiente imaginário e as limitações naturais da vida humana como ela é” (PANOFSKY, 2002, p.382). O cenário pastoral perfeito das *Geórgicas*, bane qualquer condição selvagem da natureza. Sendo primoroso, está condicionado a um senso de ordem que é mais invenção social da humanidade que pura obra da natureza. Há traços de um mutualismo entre cidade e campo, donde se pode notar elementos da paisagem do humanismo renascentista, como rebanho carnudo e calmo, campos abundantes e trabalho braçal realizado com esmero.

A recriação de Claude Lorrain sobre as lendas clássicas traz consigo o paisagismo alegórico do homem que passeia pela terra. Foi Virgílio que acrescentou a vegetação abundante, ‘primavera eterna e tempo exaurível para o amor’³⁰ na Arcádia, permutando a rudeza de vida, piedade e virtude dos árcades, com a sensualidade e doçura sicilianas. Na terra utópica de Virgílio a tristeza vespertina se mistura com a tranqüilidade num cenário frondoso e opulento e, o sofrimento humano é apaziguado pelo ambiente perfeito. Assim como Lorrain, ele despoja a realidade, elimina o amor frustrado e a morte, deixando pairar um sabor melancólico da existência.

Poderíamos afirmar que é através da natureza melhorada que, ambos (Virgílio e Lorrain), recriam suas realidades? Talvez seja mais sensato afirmar que através dela almeja-se a promessa utópica. Mas há resíduos de que isto não seria possível em Lorrain. É através do tempo que isto seria mostrado: na natureza melhorada há indícios de que os sinais da idade parecem ser agradáveis aos homens. Ruínas, líquens e ervas daninhas justapõem-se em combinações com todo o entorno. Estes últimos atestando a própria temporalidade da natureza através dos conjuntos frondosos de plantas que necessitaram do tempo para se fazerem.

A natureza, se comparada com os jardins franceses, é recriada pelo artista com intenção de

²⁹ Teócrito (315 - 250 a. C.), anterior a Virgílio, dá conta da pluralidade pejorativa da região arcádica a partir do abrandamento da rudeza da Arcádia primitiva porém, sem contudo, reinventada como a de Virgílio.

³⁰ PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 182 et seq.

mostrar o crescimento natural das plantas, mas mesmo assim é carregada pela imaginação e nos leva à Arcádia, a uma natureza que, ordenada, devolve as virtudes perdidas. O artifício não apela tal qual o absurdo francês, mas não deixa de ser uma cilada, já que está em proeminência o lugar do homem na grande selva da natureza. Esta última, quando é vista incrustada nas pedras ou na arquitetura clássica em ruínas, será sempre o indício de que a vida perfeita está ao alcance?

Se a paisagem de Lorrain, quando lançamos o primeiro olhar nos desafia, não é para uma cenografia de paisagem próxima às qualidades estéticas formuladas pelos teóricos, mas para um passeio terreno. E Virgílio nos atesta isso. A ‘formalização cenográfica’ funciona como uma emboscada, e partir das considerações sobre o pitoresco de Uvedale Price, é um pretexto para não acessá-la. Se há ali elementos que instigam, permitem que as fibras denotem a pura crueldade de estar *entre*³¹. Porém, sua rudeza mesmo que adocicada não ilude, é o artifício em prol do movimento do qual o homem não acessa, só o seu próprio tempo. O mato que cresce nos espaços não cultivados, que infiltra brechas e brota no meio como puro estado entrópico da natureza é, nesse contexto, um ponto de indeterminação, o revestimento que dissimula. Se a ruína fala da decadência, a temporalidade do elemento orgânico nela incrustada relaciona-se com uma possibilidade de apaziguar um fim, é o adorno da morte, mesmo que seja decorrência de um acaso que de forma alguma espere a apoteose barroca quando isolado desse contexto. Enquanto a matéria bruta se dissolve, a orgânica urge da cicatriz, espreitando a fugacidade e amenizando o declínio.

///ruínas

A rusticidade artificial do jardim inglês, considerado como uma reivindicação da natureza enquanto paisagem, aparece no século XVIII como a velha Arcádia. Estando mais próximo das ‘selvas rústicas’ de Poussin e Lorrain, os jardins que os paisagistas tinham em mente referia-se a Arcádia de Virgílio e não a arcaica. Tal idealização, entretanto, era concebida a partir do desejo de uma classe que almejava certa liberdade e portanto se sentia realizada ao ver as fronteiras entre o jardim e a natureza diluídas (a *ha-ha* foi construção que possibilitou que os aristocratas ingleses pudessem ver suas propriedades com uma aparência de continuidade e, ao mesmo tempo, impedia que os animais ali perambulassem). Essa elite gostava de se imaginar como os novos romanos, seus

³¹ *Entre* o belo e o sublime, a partir de Uvedale Price.

parques estavam repletos de templos³² e obeliscos dedicados a personalidades ilustres que adornavam as margens dos lagos e cumes de colinas, onde os homens do poder e das letras mais majestosos da Inglaterra figuravam como senadores romanos. Tanto os jardins de William Kent (1685-1748) e Henry Hoare (1705-1785), quanto a paisagem limpa e sem adornos de Lancelot (Capability) Brown (1715-1783) correspondiam com o gosto dessa classe que invariavelmente acabavam por identificá-los como quadros vivos de Lorrain.

O gosto pela deterioração passou a fazer parte dos anseios da nobreza a partir de meados do século XVIII. A irregularidade das formas, o acidental e o natural fizeram da ruína ideal exemplar do pitoresco, conferindo a seu uso um artifício para melhorar a paisagem. O gosto da decadência foi improvisado pelos materiais, pela pátina, por pinturas, vernizes e em boa parte alimentado pela descoberta das cidades de Herculano e Pompéia, soterradas pela erupção de Vesúvio 79 d.C. e, posteriormente, pelos objetos encontrados nestas escavações.

Neste mesmo século as ruínas passaram a ser intencionalmente construídas nas fachadas dos prédios e jardins e monumentos famosos foram propositalmente arruinados. O acidental e a ação da natureza são solicitados, pois neles não se nota a linha demarcatória do artifício, porém, não é esta a marca encontrada nos jardins ingleses, já que ruínas foram constantemente construídas. A ruína no pitoresco é, do mesmo modo que a deterioração, pensada a partir de um juízo crítico. A pobreza real é negada, mas a casa que dela faz parte merece ser tratada pictoricamente; a construção precisa ser retalhada, a janela quebrada não basta como ruína, deve ficar na borda da dissolução. Não somente construções, pinturas e artefatos foram apreciados em estado de decadência. Hera, fungos, mofos foram trabalho da natureza antes da arte e sua consciência como decadência era garantia da antiguidade. A natureza orgânica das construções, que enobrece o gasto e o usado, poderia sugerir não apenas o passado mas a passagem do tempo. Gilpin ao admirar a ruína de uma nobre árvore fala que esta registra a história de uma tempestade, a explosão de um relâmpago, ou outro grande evento, como se fosse um vestígio da grandeza do decaimento.

A decadência, assim como os jardins, foi um paradigma de esteticidade que se apreciava nas pinturas, construções e objetos. A pátina, que anteriormente já havia sido usada para escurecer as esculturas de bronze pós-renascentistas e suavizar o tempo das pedras nas arquiteturas, foi um

³² Os jardins eram construídos como microcosmos donde todas as partes do mundo estariam ali representadas: pirâmides egípcias, arcadas, templos góticos, pagodes, pavilhões chineses, obeliscos, grutas e ruínas. Cada projeto variava de acordo com as idealizações e gosto de seus idealizadores.

ingrediente que ressaltou a autenticidade da idade e o sentimento pelo antigo nos cenários românticos, dos quais eram também medidos pelos critérios pictóricos expressado nas ruínas. A Itália foi estimulante para os viajantes românticos do século XVIII pois monumentos antigos instruíam e ao mesmo tempo alimentavam a imaginação do viajante. Estes últimos passaram a apreciar os monumentos da antiguidade pelo seu valor de arte e como categoria histórica, a partir do *Grand Tour*, acarretando uma mudança no gosto inglês, que muito além de contribuir para o declínio da estética hegemônica de jardins – o jardim geométrico – possibilitou que os ‘turistas’ adquirissem interesse na apreciação e aquisição de arte e que a pintura de paisagens fosse introduzida na Inglaterra.

A deterioração e o antigo foram muitas vezes produto de estratégias e dispositivos artificiais para evidenciar o usado e gasto. As marcas da idade foram consagradas como adornos da antiguidade, porém, a atração pela decadência não foi unicamente estética. Price admirava desmoronamentos de castelos e abadias, não somente como objeto pitoresco, mas como evidência de que as moradas da tirania eram as ruínas.

Na pintura de Claude Lorrain, as plantas entre as fendas da ruína, em jogos de luz e sombra, correspondem aos critérios pitorescos. Essa vegetação, pura excrescência do acaso, tal qual aquelas das casas abandonadas ou deixadas ao acaso dos dias atuais, são similares. Não apenas quanto aos locais em que são encontradas, em meio às construções e, tampouco, quanto à possibilidade de denominá-las como uma categoria estética mas, sobretudo, pela condição de um estado de existência. Porém, se a leitura desses acontecimentos como pitorescos se dá a partir dos critérios aqui delineados, ou se a atenção ao empenho de natureza é decorrente dessa categoria estética, podemos olhar para tal evidência como um acréscimo que condiz com as transformações filosóficas daquela época, que distingue razão e emoção na apreciação da natureza. Todavia, para Price, Gilpin ou Ruskin essa natureza que se apodera das construções confere riqueza tonal à paisagem, adicionando um revestimento mais rico às ruínas, podendo estar configurada como ornamento do tempo.

O Coliseu, que nesta época ainda não havia passado por uma restauração, (realizada somente no século XIX), foi um lugar constantemente representado pelos artistas da época. Na obscuridade dos arcos e nas paredes arruinadas, que eram forrados de flores e folhagens, muitos tipos das ervas daninhas podiam ser encontradas. No anfiteatro, árvores de elmos, de pêra, de azeitona e de cereja

encontraram seu habitat. Thomas Cole (1801-1848), Jean-Antoine Constantin (1756-1844), Francois-Marius Granet (1777-1849), Robert Hubert (1733-1808), Giovanni Paninni (1691-1765), Bernardo Bellotto (1720-1780), dentre outros pintores, eram afeiçoados pelo aspecto pitoresco do Coliseu que mesclava natureza e ruína. Granet quando, em seu retorno a Roma em 1829, visitou os fóruns e o Coliseu ficando terrivelmente decepcionado com o trabalho de "engenheiros" que limpavam e restauravam as velhas pedras, removendo as ervas daninha e as árvores. Disse o artista que ‘a intervenção moderna arruinou aqueles monumentos maravilhosos’³³.

Outro exemplo particularmente ressonante dessa abordagem é a escavação arqueológica, em 1874, do Coliseu. Em 1855, o botânico inglês Richard Deakin (1809-1873) publicou seu *Flora of the Colosseum*, gravando as 420 espécies de plantas que cresciam no local, incluindo espécies raras na Europa ocidental, que devem ter tido suas sementes carregadas até lá pelos animais importados da Ásia e da África para os jogos e espetáculos da cidade. Por volta de 1870, a vegetação toda tinha sido retirada, e alguns anos mais tarde o assoalho do Coliseu foi escavado para revelar as adegas e os esgotos. A área inundou, e o centro do Coliseu remanesceu um lago por cinco anos.

Na idealização romântica da natureza pode-se estabelecer uma dialética entre a ruína e a natureza, da ruína vista como natural porque era possível arruiná-la, da ruína como equilíbrio frágil entre a persistência e a deterioração. Todavia, se esses dados históricos servem para confirmar que no decorrer da história houve atenção a uma natureza que cresce sem que tenha sido prevista, também nos indicam que esta também está relacionada com o gosto de uma classe. O Barroco deixa como herança um sentimento nostálgico do fragmento, que se traduz na ruína como imagem estereotipada no século XVIII. Românticos meditam diante de cenários bucólicos, onde as ruínas são reminiscências do espetáculo clássico. Por outro lado, a construção de ruínas, que é o forjamento do vestígio histórico, indica presunção e exacerbação sentimental diante da história, mas também indica uma submissão à história, que deixa de ser vista como simples sucessão cronológica de acontecimentos e passa a ser entendida como um processo de evolução lógica.

É necessário falar novamente de Lorrain e Smithson. O primeiro, a partir da nostalgia

³³ DILLON, Brian. Fragments from a History of Ruin. *Cabinet Magazine*. New York: Issue 20, Winter 2005/06.

decorrente da consciência temporal e o outro pela suspensão do tempo. A ruína da paisagem de Lorrain expressa o critério pictórico das pinturas e mostra o esforço do tempo e a riqueza vegetal dos séculos como adornos alegóricos. Smithson, ao contrário, nos fala de um processo de arruinamento que se relaciona com a não integridade do mundo, dissociada do fluxo histórico.

Smithson³⁴ trata da ruína de algo que nunca chegou à integridade, Lorrain fala da ruína da alegoria barroca, do emblema da decadência, da transitoriedade da vida a partir do desenhista que esboça a si mesmo. Smithson fabula a paisagem de Morse, entra nela para invertê-la, como se fosse um jardineiro examinando o cenário num tempo em suspensão. Na pintura não vemos o sinal do paganismo, mas o esboço da existência. Smithson, por outro lado, não evoca os monumentos da zona marginal da sociedade pós-industrial como uma construção que é recordação histórica mas, como possibilidade de falar de um tempo futuro em esquecimento.

Walter Benjamin (1892-1940) nos diz que a ruína no século XVII era emblema do *esplendor transitório* da civilização humana, a partir do qual a história era lida como um processo de inevitável declínio. O fóssil, natureza esvaziada, era o emblema da história petrificada e a ruína, emblema da natureza em decadência. Na alegoria a história aparece como a natureza em decadência ou ruína, e o modo temporal é o da contemplação retrospectiva. Para os poetas desse período, “a natureza é o eternamente efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história”. (BENJAMIN, p.201, 1984).

A decadência é vista como uma sensibilidade estilística e não como uma reminiscência. O barroco, caracterizado pela falta de leveza, tem como referência alegórica ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas a partir dos elementos da antiguidade. Caracterizando o novo, estas devem ser superiores às antigas harmonias, sem a pretensão da totalidade. Benjamin contrapõe a alegoria ao símbolo. Valoriza a primeira em detrimento do último, ao enfatizar a riqueza da diversidade que a alegoria suscita, pois esta abarca mais profundamente os significados multiplicando-os. O uso da extravagância, do enigmático e da aparência é utilizado para contemplar os aspectos mais íntimos de uma cena religiosa através de uma apoteose simbólica.

³⁴ Em outro trabalho, *Hotel Palenque* (1969) o artista desenterra os fragmentos da idade dourada da civilização Maya. As ruínas (ambiente abandonado do hotel), desintegradas e insignificantes, expõem os limites temporal e histórico daquilo que enraizado a terra não mais lhe pertence. O futuro desconstruído e o passado distante representam a condição de esgotamento, de entropia. O mapeamento (*non-site*) transforma-se em geologia, uma geografia habitada por esperanças abandonadas e sistemas rejeitados. Ver o trabalho no site: www.robertsmithson.com

Mas a alegoria barroca, longe de ser mera ilustração, é expressão, assim como a escrita e a linguagem. É antagonística e sua dialética se dá pela expressão e pela convenção, dado pelo problema do barroco que é sua política religiosa. O mundo profano é exaltado e desvalorizado, há um contraste entre paganismo e cristianismo (desde o Cristianismo primitivo) este último, reforçado pela Contra-Reforma, que tem como base a tensão da imanência e da transcendência.

Claude Lorrain faz de sua paisagem o palco barroco, o cenário grandioso e os conjuntos frondosos de plantas falam da história gravada na natureza. A ruína é a maneira encontrada para se falar da transitoriedade, é o semblante da alegoria que aponta para o mundo da complexidade construído pelo homem e para a pureza de significação da natureza. A história, com a ruína, se funde com o cenário e com isso aponta inevitavelmente para o declínio. Lorrain não expressa somente um dourado crepúsculo, antes, evoca a melancolia decorrente de uma perda. Na alegoria e no pitoresco aparece aquilo que é gasto, porém, enquanto na alegoria barroca há um ranço melancólico, o pitoresco não aparece necessariamente ligado a ela, justamente porque foi teorizado como uma tipologia³⁵.

Smithson, por outro viés, faz uma anunciação nostálgica que pode passar despercebida em *Monumentos de Passaic* devido a sua estética particular, que não se relaciona com um vestígio de memória. O artista fala de uma perda a partir de uma preocupação com a exploração incontrolada e selvagem da natureza sem ser panfletário, pois não fala do tempo como decadência ou evolução biológica, ao contrário, faz da zona marginal (será ela a elucidação da novela *Earthworks* de Brian Aldiss?) o ambiente que suspende a história, uma vez que seus monumentos não falam de uma duração, nem de sua futura presença no futuro, mas fazem parte da “*City of the Future*”, do deserto, não representam o transcurso do tempo e não sobrevivem a passagem do tempo.

///natureza sobressalente

As construções arquitetônicas de Claude Lorrain cronometram o tempo e as vegetações que minimamente encobrem sua superfície são ornamentos barrocos, ou àquilo que é meramente lapso

³⁵ Mesmo que nos limitemos à idéia dessa categoria como as qualidades objetivas de Price (rusticidade/aspereza, variação repentina e irregularidade e variedade e o intricado) formuladas por concluir a teoria de Edmund Burke sobre o belo e o sublime como incompleta, assim como Gilpin, não podemos anular a nostalgia das paisagens das pinturas e jardins desse período – a idealização do lugar ideal.

onírico, por se corresponder com o cenário perfeito a ser percorrido no passeio terrestre. Essa vegetação, entretanto, deve ser vista, como obra do acaso antes de ser artifício, deve ser vista como natureza sobressalente, uma vez que se manifesta como inoportuna. Essa mesma vegetação aparece tanto nas imagens de *Valas* e *Brechas* quanto nas fotografias desse capítulo como lição de moral: natureza imprestável que rasga aberturas, mas que não conta o tempo e que deve ser compreendida como esforço da natureza.

O paisagista Gilles Clément faz elogio ao terreno baldio ao transformar o movimento natural das plantas num jardim. Não se domestica a natureza, ao contrário, é a desordem do mato, seu movimento e crescimento caótico que orientam estética e funcionalmente o jardim. "Ali, onde se andava ontem, não se anda mais; ali, onde não se passava mais, hoje se passa. É a perpétua modificação dos espaços de circulação e da vegetação que justifica o termo movimento, e é o fato de gerenciar o movimento que justifica o termo jardim". (CLÉMENT apud JACQUES, 2001, p. 139) Não se melhora a natureza, ela é puramente aquilo que nasce e, seu emaranhado, dado pelo caótico do mato e demais plantas, vai ao encontro do inalcançável. Nelas o pitoresco não é a vida do camponês lustrado com cera, nem uma superfície que pretende ser a idéia de paisagem ideal mas, simplesmente acontece. Se nelas aparece o gosto pelo usado, o antigo, ou mesmo o velho, é raso em relação à Lorrain, pois ali não há o drama da existência e não se pretende a eternidade.

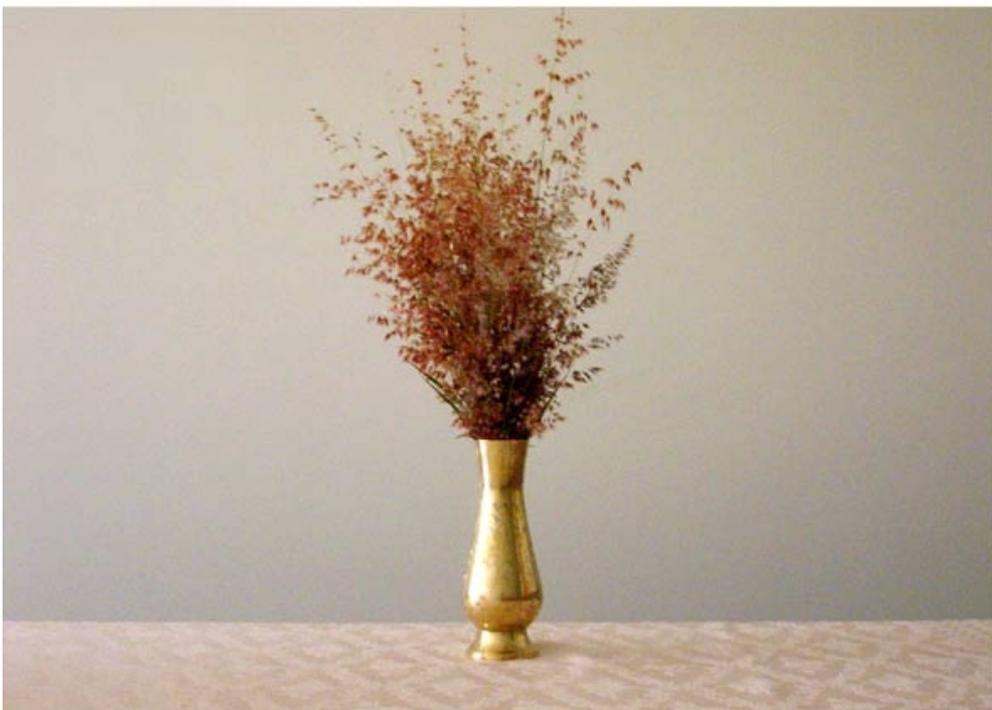
A natureza do terreno baldio não é o mote das dissimulações do pitoresco, não oculta a decadência, pois não celebra o trabalho no campo, ou a perda da natureza. É espetáculo cru da natureza que nada acortina. Os elementos orgânicos, saliência natural que abre a trama da visibilidade a ser alcançada na imagem, são como revestimentos em movimento. Tufos, cílios, franjas quando encobrem a arquitetura ou algum espaço não velam, mas colocam para fora a força entrópica da natureza. Como revestimentos orgânicos, tufos que crescem na lagoa, cortina de hera na casa e tapete que forra o terreno baldio e preenche os vazios, são similares a potência da vegetação expurgada pela fenda da ruína, porém, enquanto esta coloca em proeminência a manifestação de uma natureza que tenciona a realidade de um dado momento que é velado e desvelado pela ficção da imagem, os elementos de falo são caóticos, nascem cruzando-se, tem estigma entrópico e movimentos livres. Não que nas ruínas não tenham essas qualidades, mas antes disso, elas apontam para uma perda ou contam o tempo. Todavia, ao revestimento está implícito ser superfície a dar



Casa, da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 60 x 45 cm



Sem título, da série *Paisagens*, 2007, fotografia, 75 x 100 cm



Natureza Morta, da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 90 x 80 cm



Sem título, da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 50 x 80 cm



Taboa, da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 50 x 80 cm



Sem título, da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 75 x 100 cm



Sem título (Lorrain), da série *Paisagens*, 2006, fotografia, 41,30 x 60 cm

acabamento ou invólucro a proteger algo. No caso dos espaços onde a vegetação não é contida, o revestimento é invólucro que não protege nem adorna, é lei natural.

O artifício da poda nos jardins franceses pode ser visto como reação contra a entropia, pois está ligado à idéia de ordem estática e sem movimento, onde o estado selvagem da natureza é negado, a ordem mantida através da contenção artificial dos fluxos naturais e as plantas não previstas erradicadas. O adereço e capricho realizado com plantas e vegetações, decorrente de tentativa de ‘melhorar’ a natureza antes de ser contemplada, é espetáculo intensificado (Vitrúvio³⁶, abomina a moda corrupta de adornar colunas ou candelabros com caules esguios e gavinhas). No entanto, o espetáculo, não teria se apoderado, nas fotografias, do artifício de representação tal qual nas pinturas? Não há processo de idealização da paisagem, não está em jogo o lugar ideal da Arcádia, não se almeja a natureza opulenta. Se há registros de lugares donde a natureza é construída é porque tal local não foi ordenado.

Segundo Ann Bermingham, os ingleses passaram a ver seus campos, como objeto cultural e estético com o *Enclosure Movement*. Esse movimento, iniciado no século XVII e terminando no século XIX, tendo como período mais acelerado o XVIII, teve como objetivo aumentar a produção agrícola ao colocar mais terras menores para o cultivo. Precisamente nesse período de cerco acelerado, (aprox. entre 1715 e 1815), a classe média descobriu o campo como lugar cultural. O campo foi celebrado como um valor cultural e estético, lugar onde a natureza e o natural estavam presentes por excelência. Precisamente quando o campo – ou as porções mínimas dele – estavam tornando-se irreconhecíveis, e dramaticamente marcadas por uma mudança histórica, foi oferecido como imagem acolhedora e estável. Este seria um argumento que justifica o pitoresco como decorrência de uma perda e uma recuperação imaginativa. A perda do campo é o fundo negro da paisagem pitoresca, e Lorrain mostra aquilo que corresponderia a sua recuperação.

Uvedale Price, como fazendeiro foi preocupado com aumento da produção da terra e como teórico do pitoresco era afeiçoado por uma paisagem estética que não era economicamente produtiva. A paisagem pitoresca, não foi somente nostálgica e retrógrada por idealizar uma paisagem ideal, mas antes, idealizou uma natureza que foi, de fato, rapidamente desaparecendo. No entanto, se tal perspectiva nos mostra uma reação à transformação agrícola do campo, expressa

³⁶ Marcus Vitruvius Pollio ou Marcos Vitrúvio Polião, viveu no século I a.C., autor de *De Architectura* (aprox. 40 a.C.).

também a complexidade do histórico momento. Ao celebrar o irregular e o emaranhado, o pitoresco corresponde nostalgicamente à velha ordem do paternalismo rural bem diferente da teoria de Burke. O pitoresco de acordo com Price servia para apreciar o que não tem preço e o irreproduzível, enquanto que no século anterior a beleza era uma qualidade universal.

Se o pitoresco foi um refúgio da revolução agrícola, foi também resposta estética de suas implicações. Price fundamenta cortiços, moinhos e estábulos velhos, casas pequenas dilapidadas, ciganos e mendigos errantes (que fazem analogia ao forasteiro selvagem) como pitorescos, e não somente a paisagem irregular e frondosa. A paisagem pitoresca da revolução agrária teve como pano de fundo um dado elegíaco, que celebrou a maneira de viver rural como a que estava sendo, ou que havia sido perdida. O efeito estético do pitoresco parece ser calculado precisamente na pobreza e na miséria. Por outro lado, o manifesto de desolação da paisagem poderia ser justificativa na medida em que se compreende o uso da terra para produzir com mais eficiência. Na representação da dilapidação e da ruína, o pitoresco sentimentaliza a perda da velha ordem rural e na ênfase da erosão do tempo, ele não somente mostra que perdeu essa velha ordem mas também nos obriga a reconhecer a precariedade temporal da natureza da nova ordem que substituiu isso. Com o tempo, todas as coisas tornam-se pitorescas, e com mais tempo ainda, as coisas pitorescas tornam-se deformadas.

Ausentamo-nos, pelo menos agora, da decadência³⁷, do gosto pelo antigo, da atração pelo dilapidado e o arruinado que foi consonante com a melancolia romântica. O ponto a ser investigado é a vegetação que aparece nas imagens que aqui apresento, da série *Paisagens*, que é a vegetação não podada e muitas vezes denominada de daninha. Se algo está por vir que seja o indizível, àquilo que faz uso da emboscada do pitoresco para depois falar da qualidade almejada pelos românticos

³⁷ A ruína industrial é o equivalente contemporâneo da vista pitoresca de um anfiteatro romano deteriorado, é parte de uma estética kitsch, quase uma imagem genérica, é o futuro que pairou em todo o século XX: ruínas industriais, cinema abandonado, centro comercial vazio, estações de metro desocupadas, são como relíquias de futuros perdidos que, se utópicas ou distópicas –se relacionam com a indicação de Vladimir Nabokov que Robert Smithson era afeiçoado de citar: "o futuro é somente o obsoleto no reverso." DILLON, Brian. Fragments from a History of Ruin. *Cabinet Magazine*. New York: Issue 20, Winter 2005/06. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>.

que é o crescimento natural das plantas.

{Os trabalhos da série *Paisagens* devem ser compreendidos por três caminhos: decorrentes da atração por determinados elementos da natureza, como processo indissociável das questões históricas e, por último, a partir do tratamento digital das imagens (relacionado também com a pintura de paisagens). Como atração remete à manifestação da natureza. Como processo não se distingue da história devido ao artifício inerente à paisagem e por ser algo visto anteriormente. Quanto ao seu tratamento digital pode-se apontar que a máquina de produzir paisagem deixa de ser atributo da pintura acarretando outras percepções espaciais. A superfície porosa dos elementos materiais da paisagem pitoresca é deixada de lado em prol da superfície *alpha* da própria imagem. O *alpha* é a qualidade da imagem opaca que deixa transpassar o tempo anterior porque é transparente. As imagens, em sua maioria, foram realizadas com tratamento digital em camadas, foram construídas com sobreposição de uma mesma imagem. O que varia é a transparência (*alpha*) de cada camada, suas cores, tonalidades e a localização no quadro. Algumas camadas foram ligeiramente arrastadas podendo gerar uma sutil vertigem.}

Falamos de uma complexidade atribuída não a todas as formas, mas àquelas oriundas de um puro estado caótico de existência, que está por vir onde quer que um meio possibilite uma excrescência, uma saliência dependente de condições externas. Se há um ranço nostálgico nessa leitura é decorrência do pano de fundo que permeia a própria paisagem, mas o foco, não é a paisagem ideal, qualquer que seja ela, pois caso assim fosse estaríamos traçando uma única espiral determinante para todas as acepções de paisagem, afirmando que há sempre um ranço nostálgico e esta não é a questão pretensa a ser evidenciada, mesmo que não se possa desconsiderar o apaziguamento embotado por uma melancolia, ou pela qualidade de ser decorrente de algo visto anteriormente.

Se a investigação do pitoresco repercute para a reflexão de um brotamento como algo sobressalente, antes de ser parte de um ciclo natural, e se nas ruínas de Claude Lorrain ou de Hubert Robert esses elementos aparecem incrustados atestando a própria passagem do tempo, servem para nos indicar que “o que existe de ‘natural’ na natureza, sua sensualidade imediata, só é percebido como enigma, por meio do artifício de uma construção mental”. (CAUQUELIN, p.86, 2007) A superfície porosa das paisagens pitorescas permite que outra face seja acessível, como pontos de respiros que nos sugam para outras reverberações, aquém das qualidades intrincadas e dos jogos de luz e sombras, em direção a outros interstícios que não necessariamente são feitos de duplicidades, mas de matrizes. Não convém neste momento pensar a imagem como categoria estética ou como um

culto ou gosto, nem tratar a fotografia como uma substituição da ruína arquitetônica (no sentido de congelar um momento), mas de separar algumas qualidades das paisagens que apresento como descompassos. E não como as qualidades objetivas formuladas por Price ou Knight.

Tal discordância não intenta homologar uma paisagem, – se assim fosse feito far-se-ia um paralelo com as observações de Andrews Malcolm³⁸ sobre a influência de Claude Lorrain na paisagem e na pintura de paisagem inglesa, quando afirma que os princípios de Lorrain são suficientemente ortodoxos para limitar a apreciação da paisagem – mas falar de uma paisagem pitoresca como sintoma.

Investigar as imagens a partir de Knight, como qualidade subjetiva, e ou a partir de Price, como qualidade objetiva, seria aceitar que estão embotadas como possibilidades de visão. Não seria justo enquadrá-las numa categoria estética formatada e categorizada, afirmando-as somente como tipologia, como teoria do gosto na tradição kantiana. Do mesmo modo que, submetê-las somente à teoria defendida por Price responderia ao anseio de tentar aproximar a arte da natureza ou de restringir a paisagem como substituto da natureza, ou mesmo, considerar as qualidades por ele apontadas como determinantes para se ‘descobrir’ o lugar ideal. O pitoresco não é apenas artifício porque imita a natureza ou porque pretende criar um movimento da natureza igual ao dela, mas porque o que pretende transformar em maravilha eterna é seu oposto, é sua sombra, ou melhor, sua ‘clareza’, o inalcançável. É necessário ver o pitoresco como história impura, como fragmento de tempo, como aparição de outrora, vê-lo como artifício que não é só de seu tempo, construção de espaço que não é a síntese abstrata da paisagem ideal.

Carl Einstein (1885-1940) afirma que a obra de arte sob a óptica da estética é uma “burocracia das emoções”³⁹, em função de que o ato de venerá-la ou encaixá-la num modelo estético a distancia do conjunto da história. Para Einstein, a estética seria um “reflexo tardio e pálido da metafísica defunta”⁴⁰, que impede sua eficácia antropológica, como se pudesse compensar o perigo mortal da vida, como se fosse “blocos de imortalidade ilusória”⁴¹. Este embate deve ser seguido pelo questionamento do modelo de temporalidade que o anima. Este seria, não o modelo de história humanista sustentada por um vago esteticismo e uma psicologia anedótica, mas uma história da arte como luta. Einstein se opôs à compreensão tipicamente *genealógica* da história, ou seja, contra a

³⁸ MOORE, Lisa L. *The Picturesque*. www.en.utexas.edu/Classes/Moore/index.htm. Acessado em: 20/01/2007.

³⁹ EINSTEIN, Carl apud DIDI-HUBERMAN, George, *Ante El tiempo*, 2006, p.234.

⁴⁰ *ibidem*, p. 236.

⁴¹ *ibidem*, p. 237.

história da arte linear e evolutiva, a favor de uma história que coloca em evidência o ritmo agonístico de suas destruições, que interroga sobre suas sobrevivências, seus anacronismos. É a história da arte como conflito de *formas contra formas*, de experiências ópticas, de espaços inventados, de pensamentos contra pensamentos.

É nessa perspectiva que George Didi-Huberman, em *Ante El tiempo*, vai destacar a imagem como objeto dialético, coisa de dupla face, sintoma que atravessa todas as contemporaneidades. A noção de sintoma indica um paradoxo visual que é o da aparição e um paradoxo temporal que é do anacronismo. O sintoma aparece sempre fora do tempo, como uma velha enfermidade que volta a importunar o presente; como se fosse o inconsciente da representação. O anacronismo vem a ser necessário quando se constitui num obstáculo para a compreensão de um passado que se mostra insuficiente; como se fosse o inconsciente da história. A imagem-sintoma interrompe o curso normal da representação e o sintoma-tempo interrompe o curso da história cronológica. O sintoma, seria então, conjunção de durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição de uma latência ou de uma sobrevivência, estranha conjunção da diferença e da repetição; jogo cronológico de latências e crises.

Para atender aos múltiplos tempos, as sobrevivências e as largas durações do anacronismo é necessário um embate, uma irrupção ou aparição do tempo, incursão com violência, com diferença, incongruência e inverificabilidade. A exuberância do anacronismo não se configura pela incursão de um passado, mas pela decantação desse passado, que é a memória. É ela que entrelaça suas fibras, humaniza e configura o tempo; provocando o surgimento de um novo objeto a ser visto e a constituição de um novo problema para a história da arte. A história, no entanto, é uma ficção; forma poética que constrói intrigas, retórica que explora um tempo, onde a memória tem um processo psíquico e efeito de montagem anacrônico. O anacronismo, por sua vez, joga com essa ficção, discordando de suas temporalidades, justamente porque é segmento de tempo, porque é uma constelação formada por tempos heterogêneos. A imagem para Didi-Huberman não é simples suporte de iconografia, mas conceito operatório e por isso deve ser pensada por seus desvios, a partir de seus sintomas, de seu inconsciente, de seu anacronismo, de sua diferença e repetição e submissão ao tempo da história. É a partir dessa perspectiva que o pitoresco deverá ser entendido: como sinal que salta para o presente como suspensão, desdobrando-se em outras instâncias ao decompor e denunciar a complexidade de seu tempo ao se fazer como o impremeditado.

///PARTE III: o espelho

///sobre as imagens I

“[...] ante a imagem temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que ante ela somos elemento frágil, o elemento de passagem, e que ante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem com frequência tem mais de memória e mais de porvir do que o ser que a olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.44)

O pitoresco, em Claude Lorrain, enquanto deleite contemplativo é arapuca que dissimula a decadência ou representação do lugar ideal. Todavia, tal alucinação ao criar uma realidade deixa a marca de uma permanência e de não algo que acaba. As folhas não são secas, o tronco não é partido, nada cessa de existir. Se em Lorrain há como pano de fundo o lugar ideal, com figuras humanas povoando a grande selva da natureza, ou se tais personagens fazem parte dela, nas fotografias da série *Paisagens* que aqui apresento é a natureza mesma que aparece no segundo plano, porque ela não é a natureza contida e por isso mesmo é também inalcançável. Porém, considero que os elementos narrativos, textuais ou figurativos da pintura do artista não prevalecem quando se discute a natureza romântica.

Será que poderíamos afirmar que o pitoresco como objeto histórico salta para o presente a partir do reconhecimento da mesma perda do século XVIII? Será que a nostalgia é sentida na atualidade como reação aos desastres ecológicos? Mesmo que se possa fazer devidas pontes entre a natureza desolada dos campos ingleses com as catástrofes atuais e do mesmo modo com a densidade populacional das cidades em relação ao campo, compreendo que se configura também como algo que em primeira instância está velado nessa série de trabalhos. Sabe-se que a associação das idéias de Knight não foi mais do que uma apropriação imaginativa do campo por uma classe já responsável por sua apropriação territorial e que portanto a natureza foi resultado de valores sociais e espelhamento pessoal. No entanto, se para Knight a proposta da paisagem era causar emoção e despertar a imaginação, nas paisagens que apresento a contemplação é mais silenciosa. O espetáculo contestado por Einstein é presente nas imagens da série *Paisagens* como se fosse, ele mesmo, parte de uma montagem de tempos heterogêneos no presente. O outrora é olhado no agora não como algo proveniente de associações do intelecto entre a natureza e a pintura, nem como resgate de uma

perda, ou como algo que se teme perder, mas como pura revelação da natureza. A contemplação está presente como o artifício que veda o que é inalcançável e deve corresponder, não somente ao encantamento, mas como suposição e reflexão, o que implica dizer que, o fato das imagens serem admiráveis não detém a possibilidade de serem absorvidas sombriamente, nostálgicamente ou condescendentemente.

O mal estar do pitoresco de Lorrain não é a mitologia nem as cenas religiosas, é a natureza que deixa essas figuras diminutas, é a imponência das árvores e o tempo necessário para que se mostrem magníficas. Nas imagens que apresento não se pretende uma natureza esplendorosa, pois ela é unicamente manifestação sem objetivo. A natureza pomposa do barroco não é mencionada porque a própria manifestação já é em si um requinte. Não podemos deixar de lembrar que o trabalho de Lorrain é denominado de pitoresco a partir de um período que é posterior ao seu, e que seu reconhecimento enquanto paisagem ideal é decorrente de transformações sociais, culturais e políticas, aquelas anteriormente apontadas. O pitoresco é maléfico porque almeja imitar aquilo que é inalcançável: o tempo das coisas e, faz crer que tal desejo é disfunção da espiritualidade e não da política religiosa, porque a paisagem sempre é palco de grandes narrativas e a natureza sempre é manipulada para mostrar essa disfunção. Quanto a sua representação, digo a paisagem de Lorrain, é merecidamente única porque mostra essa idéia de tempo. O pitoresco vive do passado e por isso já é em si anacrônico.

Diante da pergunta “qual é a relação entre a história e o tempo imposta pela imagem?”⁴², o que podemos concluir sobre a imagem pitoresca? Que ela é representação da paisagem a partir de critérios (teorias) que restringem, de uma forma ou outra, a visibilidade desse espaço. Contudo, só é possível pensar o pitoresco a partir das qualidades objetivas e subjetivas, de Price e Knight. Desdobrar o pitoresco é mexer no seu tempo, é olhar a fenda como obra do acaso e não como artifício para provar história. O tempo é item do critério da tipologia pictórica para apreciação da paisagem, tanto considerando as ruínas e as árvores grandiosas, como comparado com o sublime (dilúvios, maremotos, tempestades). O gosto pelo tempo passado ou pela naturalização denota um oxímoro no pitoresco, pela idealização da vida no campo ou pela própria decadência e pelo natural, quando forjados por um artifício sofisticado e por vezes jactancioso. Nesse sentido, mexer no tempo

⁴² DIDI-HUBERMAN, George, *Ante El tiempo*, 2006, p.234.

do pitoresco é trazê-lo para a atualidade, não considerando o tempo da história como seu critério, nem o tempo para a paisagem ser ‘natural’, mas o tempo que aparece como o impremeditado. Este último, seria abertura que possibilita que a temporalidade do antigo e o anseio pelo natural se façam presentes na atualidade. Se o pitoresco é esperança vã, ilusão diante do longínquo e idealização da paisagem, o impremeditado permite que tais questões apareçam como descompassos, sendo que, nos trabalhos da série *Paisagens* retornam não como gosto pelo tempo que não é seu mas, em primeira instância, como manifestação, que é anterior a naturalização da paisagem.

///sobre as imagens II

A teoria da associação de Knight pode estar relacionada, por um viés, com a singularidade e multiplicidade do pitoresco na qual Rosalind Krauss discute, a partir da tipologia pictórica defendida por William Gilpin. Porém essa autora, ao contrário de Knight, parte da retícula para falar da originalidade moderna, enquanto que a teoria de Knight está relacionada com a idéia de paisagem conhecida anteriormente pela subjetividade do observador. Krauss nos coloca que o pitoresco tem uma singularidade decorrente da forma que as imagens ficam registradas, e da função destas na imaginação, e não de uma delimitação singular de um território. Mesmo que essa autora não recorra ao critério intelectual colocado pelo outro autor, ambos falam do reconhecimento de algo visto anteriormente. Jane Austen, em *Northanger Abbey*, ironicamente aponta essa idéia de construção de paisagem do pitoresco decorrente de uma imagem precedente (como representação da paisagem), a partir da sensibilidade romântica da qual não se identificava.

A singularidade é decorrência do re-conhecimento da existência de um exemplo prévio e do conjunto de momentos singulares de percepção do observador. A interpretação, a partir dessa existência, é estabelecida pelos efeitos pictóricos (contrastes, claro-escuro, ruínas e abadias...) que possibilitam que essa paisagem seja encontrada no mundo real sendo, portanto, repetição de uma ‘paisagem’ existente em algum lugar. A paisagem seria a reduplicação de uma imagem precedente que se recompõe constantemente em diferentes imagens singulares.

“A beleza circular da definição do pitoresco se deve a que permite contemplar um momento dado da série perceptiva com a singularidade que precisamente caracteriza sua conversão em uma entidade múltipla”. (KRAUSS, 1996, p. 179). Desse modo, o pitoresco traz uma falsa noção de

paisagem como experiência originária, a partir da experiência do sujeito que se ilude diante do poder fundamental da natureza. O observador crê que aquilo que vê, através da sensação que o comove, é originário, no entanto são as receitas pré-estabelecidas dos efeitos pictóricos que possibilitam que aquilo que está sendo visto seja potencializado como poder da natureza. Para Deleuze, repetir é sempre um “irrecomeçável” que eleva a primeira vez à enésima potência. “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente”. (DELEUZE, 2006, p.20). O pitoresco é repetição de um original fraudulento e tem sua estrutura como a da retícula moderna. Nela, a superfície mediante uma repetição remete à origem inalcançável, ao movimento em reduplicação que não termina nunca. Este movimento que nunca cessa é condição operatória da própria modernidade.

O singular e a multiplicidade estão de acordo com o romantismo, pois a singularidade (ou da originalidade que é término valorado), é o centro do exercício do gosto, algo que não é encontrado em mutua interdependência nas décadas posteriores do século XIX, pois o discurso estético tende a acabar com a noção de repetição ou cópia.

O objeto que melhor define o jardim pitoresco, além dos elementos arquitetônicos e a natureza, é o ‘espelho de Claude’, um espelho convexo, pintado de cinzento, que mantém a imagem refletida e atenua-lhe os traços. Esse espelho, muito em moda na época e vendido nas lojas, foi usado para ajudar os artistas e os turistas a produzir trabalhos similares ao de Lorrain e, muitas vezes era utilizado juntamente com as ‘*Station Points*’ dos guias dos viajantes, que indicavam onde os turistas podiam pausar e produzir seus esboços. Para Gilpin, que era um pintor amador, os espelhos davam ao objeto da natureza um matiz suave, sereno como a coloração das pinturas do artista que lhe rendeu o nome.

O ‘espelho de Claude’, segundo Baltrusaitis (1873-1944), foi usado para se descobrir os quadros dos pintores nas disposições do lugar. O espelho inverteria a noção de objeto representado e pintura, pois a natureza não seria reproduzida num quadro, mas o quadro se projetaria na natureza. Esse autor recorre ao espelho ao afirmar que a redescoberta da natureza na Inglaterra não foi simples irrupção interna, mas realizada por fatores externos e indiretos que marcaram seu desenvolvimento.

A pintura de artistas como Lorrain e Salvatore Rosa seriam modelos pré-concebidos externos transpostos aos jardins ingleses realizados por Willian Kent e outros paisagistas.



‘Espelho de Claude’, fabricado na Inglaterra, século XVIII.

A superfície escura do espelho, neste acaso, é o que atesta o tempo do pitoresco de que falo, pois denota o tempo passado como critério, é parte da receita de Lorrain. A superfície é instância da paisagem, assim como o pitoresco. Se o pitoresco forja o tempo passado e se equivale à superfície escura do espelho, a superfície é também ilusão, pois as cores nela refletida permitem que o matiz da paisagem real seja refletido forjando o tempo que se almeja. No entanto, o espelho como objeto é máquina que reproduz paisagem, tanto a partir da efemeridade de seu reflexo como pelo esboço realizado pelos viajantes que o utilizavam. O espelho é também ausência da paisagem de Lorrain, pois esta só existe como modelo de algo que não é alcançável. O ‘espelho de Claude’ é retícula com mobilidade, assim como a câmera fotográfica e a imagem a ser modificada digitalmente, porém não congela, e por isso o objeto é relíquia que abre a trama da visibilidade. Contudo, essa abertura é assim feita como se fosse um olho mágico, justamente porque repete o método de visibilidade de paisagem não alcançável.

O espelho como objeto é um aparato da imaginação de Lorrain, e ironicamente, quando não está projetando uma paisagem, está fadado a vetar o acesso à superfície porosa cessando o que está em jogo, que é o modelo de paisagem em constante reduplicação (que nem em Lorrain seria o ponto de partida, visto que seu pano de fundo nos leva ao espaço distante da Arcádia). A problemática é a própria paisagem, o pitoresco é um ‘adesivo’ sobre ela ou camada de artifício. Como fundo negro

que se equivale à superfície, o espelho revela-se com a mesma ilusão das caixas catóptricas e da necromancia e, foi também associado à morte e outras transgressões demoníacas. Ao falar da organização da natureza e de sua dramaturgia, Baltrusaitis relata uma observação de Christian C. L. Hirschfeld, dizendo que “a escuridão que paira sobre os lagos ou qualquer água parada inspira tristeza” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 250), o que nos permite dizer que a superfície escura do espelho denota a nostalgia presente na pintura do artista e afirma antes de tudo o que está por trás da arapuca do pitoresco.

Segundo Krauss, no simbolismo a retícula tinha a forma da janela e era percebida como um espelho e como veículo transparente, que congelava algo no espaço de sua própria entidade reduplicada e, ao mesmo tempo, permitia a passagem da luz, remetendo diretamente aos inícios do século XIX e do romantismo. *Glace* em francês significa cristal, espelho e gelado; transparência, opacidade e água. No sistema de associações do pensamento simbolista, esta liquidez aponta para o fluxo do pensamento, o líquido amniótico, a ‘fonte’ e ao congelamento do êxtase ou da morte, a estéril imobilidade do espelho. O cristal, transparente e opaco, é apresentado pela intervenção geométrica de suas barras.

Segundo Foucault, o espelho seria uma experiência mista entre a utopia, posicionamentos sem lugar real, e a heterotopia. No espelho é possível se ver lá onde não se está, mas ao mesmo tempo se pode ver a própria visibilidade. Porém, o espelho existe de verdade, e a partir dele pode-se sentir ausente do lugar em que se está, ao se ver lá longe. Existe uma interdependência de espaços no jogo de olhares com o espelho, em que um só existe na medida em que o outro é visto. No caso do ‘espelho de Claude’ a visibilidade da paisagem que nele reflete é artifício duplicado daquilo que está por trás de quem olha a superfície. O espaço aberto, além de não bastar a partir do próprio enquadramento da paisagem, é visto com uma camada que modifica seus contrastes naturais. A superfície escura do espelho é instância da paisagem, é o pitoresco como superfície que modifica o tempo, mas também é o meio que multiplica a paisagem e por isso é vã ilusão.

O trabalho *Ermos Bravios* (2006) que aqui apresento é formado por um retábulo que diferentemente da janela opaca do simbolismo, remete ao *Jardim das Delícias* (1500) de Hieronymus Bosch (1450-1516). O retábulo tem o inferno e o paraíso apresentados como superfície espelhada, porém o espelho (adesivo espelhado) é superfície que reflete difusa, mostrando o que é visto ‘lá longe’ vertiginosamente. A superfície mediana da qual fala Foucault anula os dois espaço



Ermos Bravios (detalhes), 2006, instalação



Ermos Bravios, 2006, instalação

utópicos que estariam localizados, um embaixo da terra e outro em cima, nos céus. O jardim (a outra parte do trabalho), que tem plantas daninhas como vegetação, inverte essa localização anulada ao colocar o céu no chão e o jardim suspenso. O centro do retábulo tem um cisne de plástico que bóia na piscina límpida, donde aparece seu sutil reflexo porém, se traz a idéia de fonte, não é para dizer sobre uma origem mas para mostra que esta é ponto em suspensão. O paraíso, associado a flores e fontes é remontado como o lugar da prece que embota os destinos com a claridade do espelho. No entanto, o espelho como claridade, ou sem uma camada escura, não deixa de ser ilusão perdida, pois ao invés de mostrar os opostos futuros mostra o próprio observador aprisionado no seu espaço.

Dentre as questões colocadas durante a investigação do pitoresco, é necessário apontar que os trabalhos onde aparece a vegetação das cidades, remetem mais ao jardim, enquanto que nas imagens da série Paisagens, mais à pintura de paisagens, mesmo que se compreenda que essas duas maneiras de olhar a paisagem se equivalem pelo artifício. Este último, no entanto, não se dá apenas na formalização da paisagem, mas também na idéia do que viria a ser o natural, algo sugerido em todos os trabalhos que apresento.

O pitoresco entendido como repetição problematiza muitas questões colocadas durante o texto. Uma delas diz respeito ao artifício. Entendo que ser artifício é deturpar uma instância tornando-a visível de outra maneira, o que não implica afirmar que seria mais prazerosa ou sombria. O pitoresco é unânime nessa questão, pois vela com êxito seu artifício. No entanto assim o faz porque é convidativo e mostra uma natureza que necessita do tempo juntamente com seu próprio forjamento e com a formalização de uma paisagem. Lorrain trabalha com o artifício em camadas, sendo que estas não se deixam transparecer o fundo, visto que todos são transparentes: camadas de vapores luminosos, camadas verdejantes, camadas-ruínas, camadas com anjos, coveiros, artistas e personagens mitológicos. Por último empenha-se em equipar os tempos ao colocar uma camada mais escura, àquela desejada por Gilpin. Todavia, esta última é mais o fundo do que a superfície, ou mesmo se equivalem, é um eco sem fim.

Entendo que a parte do trabalho que discorre sobre as ruínas e a decadência, tendo como pontos de discussão a pintura de Claude Lorrain e o trabalho de Robert Smithson, foi necessária para

a reflexão sobre o tempo e o espaço. Quanto ao tempo, quando afirmo ser a questão da sobrevivência nos meus trabalhos, remete à manifestação da natureza. As ruínas ou locais abandonados são os primeiros por onde aparecem as plantas não previstas. Assim, como os terrenos baldios, tais locais são unânimes em mostrar sobressalências, e aparecem não como condição do espaço, mas como condição do que nele é encontrado. Fazer artifício é afirmar que canteiros dispostos nas calçadas tornariam o percurso mais prazeroso e que capins não são dignos de serem apreciados. Do mesmo modo, fazer artifício é afirmar que canteiros são fragmentos de artificios velados e que capins são manifestação da natureza e que plantas daninhas são exuberantes.

□

///BIBLIOGRAFIA

ASSUNTO, Rosario. La jardineria como arte y como filosofia. In: _____. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

BALTRUSAITIS, Jurgis. Jardins e terras de ilusão. In: _____. *Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, 3 vol.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMINGHAM, Ann. *Landscape and ideology: the English rustic tradition, 1740-1860*. London: Thames and Hudson, 1987.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Natureza histórica: Ruína. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo horizonte: Ed. UFMG; Chapecó/SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

BURKE, Edmund. Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura* –Vol. 4: O belo. São Paulo: Ed. 34, 2006.

CARERI, Francesco. *Walkscape: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CAUQUELLIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

FLAM, Jack. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

FOULCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

GOMBRICH, E. H. Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem. In: _____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JELICOE, Geoffrey e Susan. *El paisaje Del Hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KAYE, Nick. *Site-specific art*. London: Taylor & Francis, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura –Vol. 10: Os gêneros Pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LOWENTHAL, David. The Look of Age. In: _____. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 2005.

MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memória*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

MORRIS, Robert. O Tempo Presente In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

PANOFSKY, Erwin. Et in Arcadia Ego: Poussin e a tradição Elegíaca. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PRICE, Uvedale. *Essays on the Picturesque*. London: J. G. Barnard, Printer, Skinner Street, 1810.
Disponível em: www.archive.org/details/essaysonpictures02priciala
Acesso em: 25/11/2006.

SALVÁN, Paula Martín. *El espíritu del lugar*. Madrid: Abada Editores, 2006.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas Tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.

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

SCHELLE, Karl Gottlob. *A Arte de Passear*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TIBERGHEIN, Gilles. *Nature, art, paysage*. Arles/Versailles: Actes Sud/ENSP, 2001.

ZWEIG, Stefan. Encontro com homens, livros e países. In: _____. *Obras Completas –tomo X*. Rio de Janeiro: Delta, 1953.

//sites

www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

www.en.utexas.edu/Classes/Moore/index.htm

www.vam.ac.uk/images/image/5470-popup.html

//revistas e catálogos

BOIS, Yve-Alain. A Picturesque Stroll around "Clara-Clara". *October*. Summer, 1984. vol. 29

DILLON, Brian. Fragments from a History of Ruin. *Cabinet Magazine*. New York: 2005/06, vol. 20.

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à historia do viajar por prazer e por amor à cultura. *Rev. Bras. Hist.*, 2002, vol. 22.

□

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)