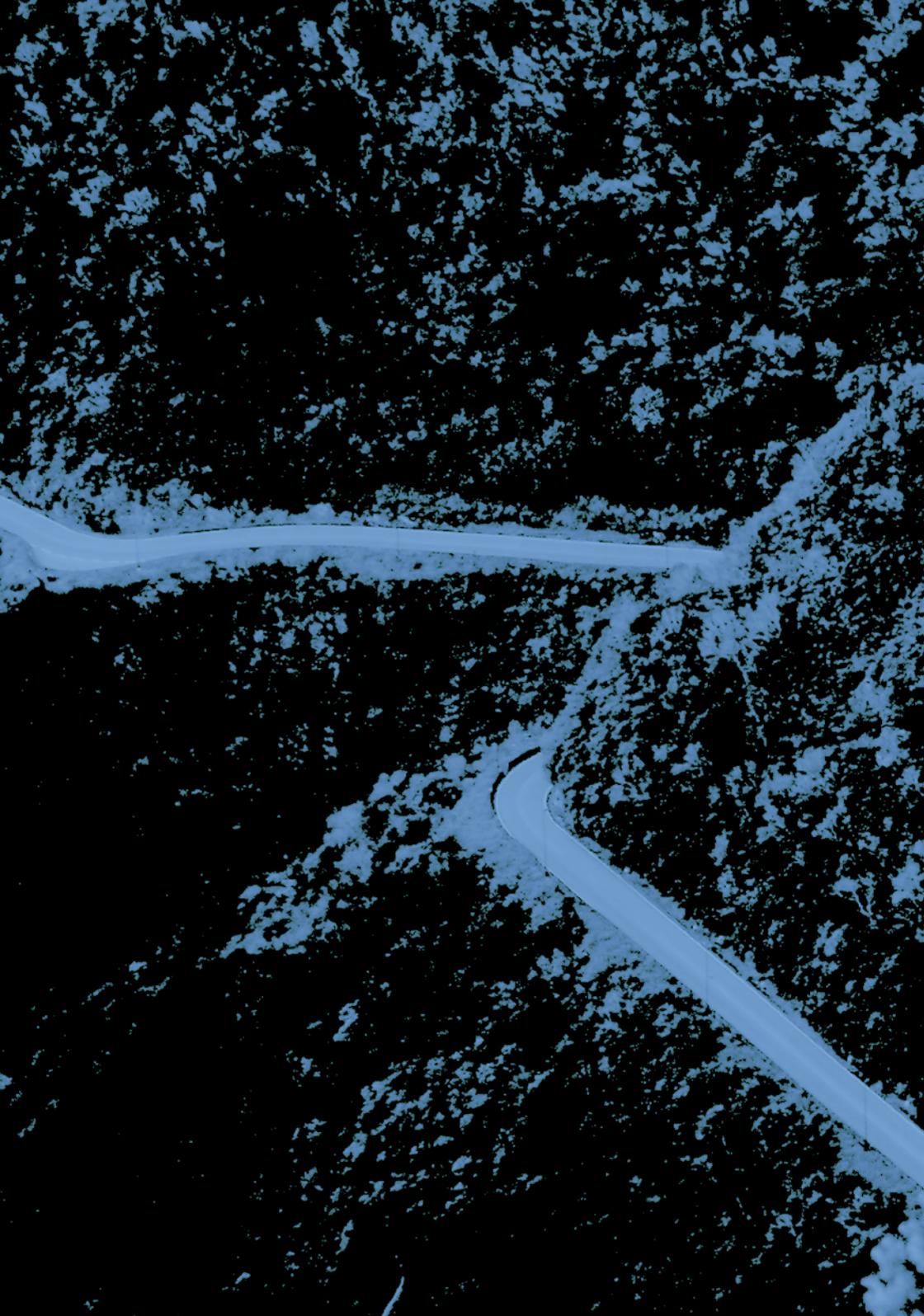


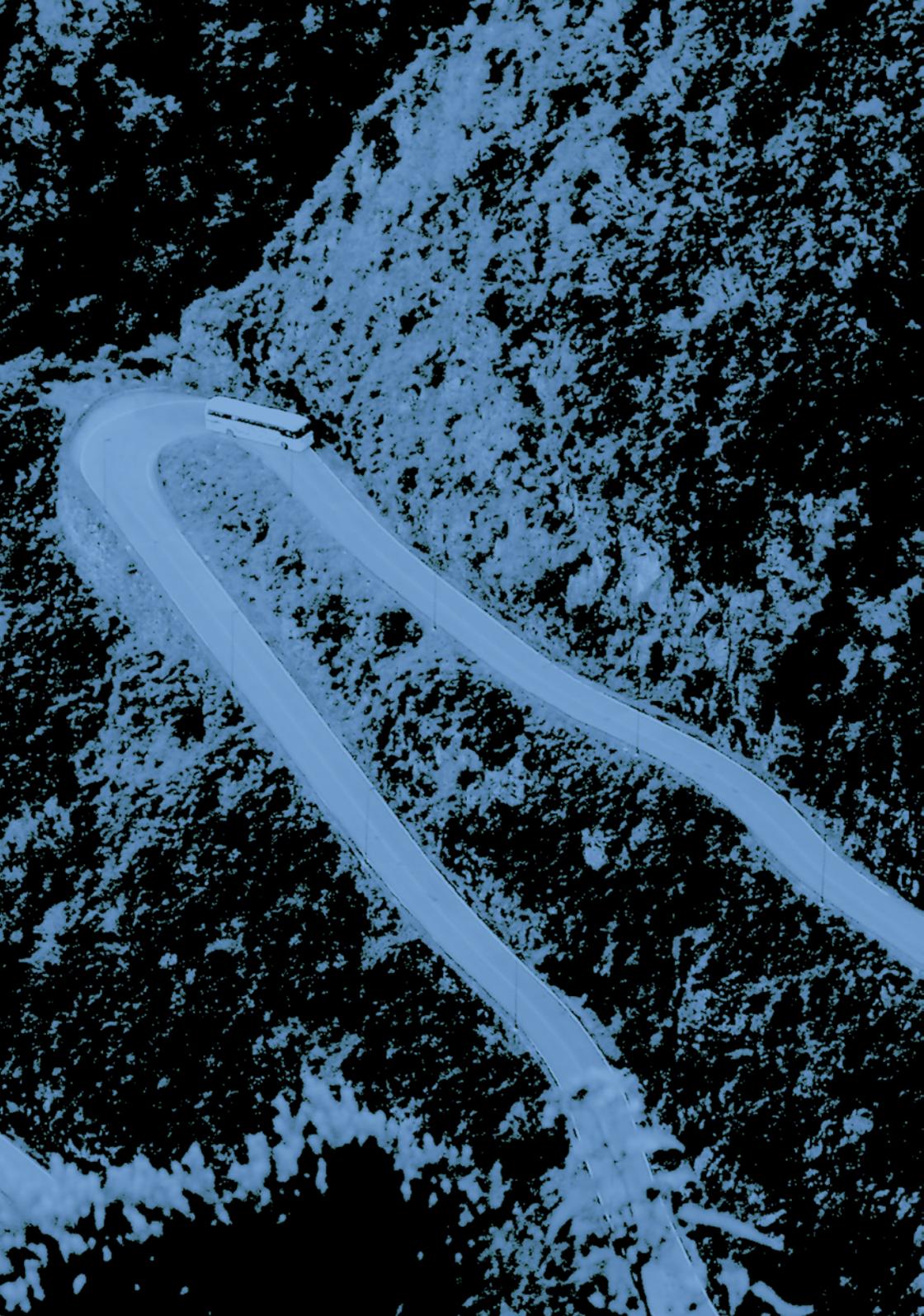


Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.





NARA BEATRIZ MILIOLI TUTIDA

cartão-portal

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Artes, sob a orientação da Prof^a. Dra. Branca Coutinho de Oliveira.

São Paulo

2009

Nara Beatriz Milioli Tutida
cartão-portal

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora.
Área de Concentração: Artes Visuais

Aprovada em: ___/___/_____

banca examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Assinatura _____

para Flavio e Leo.

agradecimentos

Divido esta pesquisa com pessoas muito especiais:

principalmente com minha orientadora,
Prof^a. Dra. Branca Coutinho de Oliveira,
generosa, exata e extremamente dedicada;

com a Prof^a. Dra. Maria do Carmo Gross;

com meus pais e minha família, pelo carinho e preocupação;

com os amigos, Ana Paula Cohen, Maria Cristina dos Santos Pessi, Anita Koneski, Kari Cristina Silva, Luciane Garcez, Roberto Moreira Junior, Daniel Acosta, Sandra Makowieky, Marilu Beer, Kaoru Katayama, Giorgia Mesquita, Julia Amaral, Adriana Barreto, Dora Longo Bahia, Ana Lúcia Guimarães, Adriana Banana, Paula Cavalcanti, Heloisa Espada, Heloisa Etelvina, Olavo Costa, Marcelo Peron, Luciana Ohira, Sergio Bonilha, Jane Guedes, Telma Lenzi, Lala, Maria das Graças Diniz Pessoa, Roberta Furtado e Isabela Monteiro Sanches;

e agradeço imensamente ao apoio sempre presente da empresa Terra Engenharia Ltda., ao Atelier Paulista e à Universidade do Estado de Santa Catarina, que me deram todo suporte necessário para que pudesse me dedicar integralmente a este trabalho.

resumo

cartão-portal consiste num estudo da paisagem realizado por meio de uma pesquisa da sensação em processos criativos com meios eletrônicos de produção de imagens. Desenvolve-se em duas vertentes: “**desenho de observação**” e “**arquiteturas verdes**”.

Na primeira fase da pesquisa, “**desenho de observação**”, a paisagem, dividida em duas atualizações distintas, é problematizada por meio do “**olhar do retorno**” que consiste, por sua vez, num **dispositivo óptico de visibilidade** – regime de luz singular para fazer (re)ver e (re)inventar. Nessa abordagem, contrapontos se articulam para desencadear múltiplas linhas de fuga e paisagens possíveis.

Na segunda vertente do estudo, “**arquiteturas verdes**”, a partir da observação de dois modos constitutivos da paisagem - “**liso**” e “**estriado**” -, diametralmente opostos e detectados por meio da singularidade de suas formas de ocupação espacial - especificamente em relação à conformação dos jardins -, emerge a questão do **clichê**, a qual corresponde o problema dos **processos culturais hegemônicos homogeneizantes**.

Os trabalhos compreendidos na série *cartão-portal* põem em evidência o traço **sensológico** dos processos de cristalização do sentir que caracteriza a civilização do clichê, para opor a ela, como ato de resistência, o olhar/chave que abre o **portal** da criação.

abstract

portalcard consists in the study of the landscape performed through a research of the sensation in the creative processes with the means of electronic image production. It is developed in two different vertents: "**observation drawing**" and "**green architectures**".

In the first stage of the research, "**observation drawing**", the landscape, split in two distinctive updates, is problematized through the means of the "**return look**", which consists, in turn, of an **optical device of disponibility** - single light regimen to make (re) view, and (re) invent. In this approach, counterpoints are articulated to create multiple flight lines and possible landscapes.

In the second vertent of the study, "**green architectures**", from the observation of two constitutive modes of the landscape, "**smooth**" and "**striated**", diametrically opposed and detected through means of the singularity of their spatial occupational shapes- especially regarding the gardens formation-, the **cliché** issue, which corresponds to the **hegemonic cultural homogenizing processes**, emerges.

The works included in the *portalcard* series put in evidence the sensologic trace of the crystallization processes of the feeling that characterize the civilization of the cliché, in order to oppose to it, as an act of resilience, the look/key which opens the **portal** of the creation.

sumário

apresentação.....	21
panorama: do desenho de observação à fábula.....	27
cap. 1 - desenho de observação	
de um ponto a outros.....	43
memorial.....	66
cap. 2 - arquiteturas verdes	
chassis ajardinados.....	91
memorial.....	112
cap. 3 - considerações finais.....	125
referências bibliográficas.....	135

apresentação

"**cartão-portal**" é uma pesquisa da sensação baseada em encontros incessantes entre dois corpos: o corpo do artista e o *corpus* da paisagem. Nestes encontros, artista e paisagem se afetam mutuamente, derivando desse processo um novo potencial de inserção do artista no *corpus* da paisagem, e, respectivamente, uma nova força de inscrição da paisagem no corpo do artista.

O trabalho é apresentado em formato de porta-arquivo. Em "**cartão-portal**", esse porta-arquivo é composto de três elementos: primeiro, um álbum fotográfico; segundo, um objeto carimbo; terceiro e último, um caderno com anotações conceituais e memoriais descritivos.

O álbum é constituído por reproduções fotográficas de um conjunto de obras poético-visuais, organizadas à maneira de um portfólio. Esse álbum subdivide-se em duas séries: a série "**de um ponto a outros**" e a série "**chassis ajardinados**". Além disso, vem acompanhado de um encarte em mídia DVD, contendo a gravação do único trabalho audiovisual desta pesquisa.

A série "**de um ponto a outros**" compreende dezoito trabalhos que investigam a paisagem em relação a condicionamentos que atuam em sua construção, a saber: os modos de ocupação e distribuição geográfica dos elementos no território. Nesse sentido, o estudo enfatiza alguns aspectos observados na superfície da paisagem, tais como relevos, traçados, escalas, distâncias, condições atmosféricas.

Por sua vez, a segunda série, denominada "**chassis ajardinados**" é formada por um conjunto de oito trabalhos que têm como objeto de estudo o jardim, aqui concebido como ambiente privilegiado para a problematização da ação determinista que projetos de ocupação espacial concebidos a priori exercem sobre a paisagem. A decorrente modelização e padronização sofrida pelos espaços ajardinados é ressaltada por meio de operações poéticas que fraturam a superfície desse estilo de paisagem.

Além do álbum fotográfico, o porta-arquivo "**cartão-portal**" tem como segundo elemento um objeto carimbo. A imagem do carimbo é uma estilização em forma de nuvem do contorno da ilha de Florianópolis atravessada por um avião também estilizado, inspirado no aviãozinho emblemático impresso em cartões postais, envelopes de cartas, e demais correspondências postadas por via aérea.

Considerada em seu estatuto alegórico, essa imagem do carimbo indica a interceptação entre o devir-nuvem da ilha de Florianópolis, por um lado, e o devir-paisagem do aviãozinho, por outro. Face a essa imagem, é importante ressaltar que só haverá devir sensível na medida em que o encontro entre ilha e aviãozinho resulte numa fratura da forma original de ambos. Complementando, a imagem alegórica do carimbo também aparece em baixo relevo na capa do álbum fotográfico e do caderno de anotações.

E, por último, o terceiro elemento do porta-arquivo é um caderno de anotações no qual está escrito o plano conceitual de toda a pesquisa e também o memorial dos trabalhos poético-visuais realizados.

Assim, tomado em seu conjunto - álbum fotográfico com encarte em mídia DVD, objeto-carimbo, caderno de anotações -, o porta-arquivo constitui a tese de doutorado "**cartão-portal**".

panorama: do desenho de observação à fábula

Esta pesquisa consiste num estudo da paisagem, que perfaz a rota do **desenho de observação até o processo de uma fabulação**. Descreve as experiências de produção de imagem poética em que está expresso um pensamento acerca da paisagem, e se desenvolve em duas vertentes: a paisagem como um “desenho de observação” e como “arquiteturas verdes”.

O conceito de paisagem tomado de início encontra sua expressão em Maderuelo:

“Paisaje es un constructo, una elaboración mental que realizamos a partir de ‘lo que se ve’ al contemplar un territorio, un país. El paisaje no es, por lo tanto, un objeto ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje, en cuanto concepto, es la trabazón que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje.”¹

Nesse caso, a paisagem é construção humana em dois sentidos: primeiro, de ordem mental – interpretação perceptiva pessoal, elaborada sobre certos fenômenos que apresentam realidade física (mundo, território) e, segundo, física, uma vez que o mundo empírico já foi e está sendo continuamente transformado por ações humanas. Logo, a paisagem é sempre construída e nunca encontrada, refletindo uma pluralidade de enfoques.

.....
1 Disponível em < www.cdan.es > Acesso em: 12 dez. 2008.

Os trabalhos apresentados adiante são resultantes de acontecimentos desencadeados em certos encontros com o entorno físico, são experimentações vividas no “agenciamento”² entre as singularidades que constituem um momento, um lugar.

A primeira vertente segue mapeando as oscilações do corpo da paisagem e do corpo na paisagem, oscilações essas que concernem a fenômenos atmosféricos e performáticos, bem como a seus desdobramentos perceptivos, evocativos, fabulados³.

“O olhar paisagista sobre o mundo é o que faz o homem consciente da passagem do tempo, das mutações que experimenta. O olhar paisagista é o que percebe as estações, as mudanças climáticas, as variações de luz solar, o movimento das plantas, o escorrer da água, o deslizamento das nuvens, a passagem do entardecer e, com eles, os estados de ânimo.”
(MADERUELO, 2006, p.17)

.....
2 “A pergunta a que devemos responder é: o que é um agenciamento? Para Gilles Deleuze ‘a unidade real mínima, não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento.’ (DELEUZE *apud* CARQUEJA DE MENEZES, 2006) O que nos interessa é mostrar como a todo o momento agenciamentos liberam linhas em devir de um sistema pontual histórico.” Texto de Rodrigo Carqueja de Menezes: “Devir e agenciamento no pensamento de Gilles Deleuze”. In: *Comum* - Rio de Janeiro - v.11 – nº26 - p. 66 a 85 – janeiro / junho, 2006.

3 Relendo Bergson, Deleuze apresenta o conceito de “fabulação” em oposição ao conceito de “evocação.” Para Deleuze, a “evocação” é da ordem da reconhecimento, enquanto a “fabulação” é da ordem da sensação. Assim, a potência de “fabulação” é a força que faz existir os monumentos, e os monumentos nada mais são do que bloco de sensações, ou seja, seres do sensível que, embora criados pelo artista, detêm sua própria consistência enunciativa, à revelia do artista que os criou.

Na primeira fase da pesquisa, a problematização se constituiu, sobretudo, a partir da observação de contrapontos entre duas paisagens distintas. Nessa abordagem, designada como “desenho de observação”, a paisagem litorânea se articula à urbana, instituindo a partir deste encontro múltiplas linhas de fuga, nas quais o observador está sempre a perder-se de si mesmo. Está, portanto, em todo ponto, em toda trajetória, mas na condição de quem ainda não chegou, ou já partiu. Vê-se, então, na memória, como multiplicidade efetiva, como arquivos, potências de si mesmo. Dura-se indefinidamente na efemeridade do instantâneo, que nega em sua permanência indeterminada qualquer promessa de eternidade. A paisagem, com sua caducidade necessária é homóloga ao observador e cada qual, com o outro, pode construir um afeto - a melancolia, espiral em que navega o olho que extravasou os quadrantes. Como afeto a melancolia é a distância determinada, o termo geométrico absolutamente preciso, o momento único em que o observador que olha a paisagem é olhado por ela. No encontro destes olhares, cada um excede a si mesmo, para atingir um espaço não cartografável; um tempo impossível de medir.

A paisagem litorânea é tomada pelo ato da observação em seus elementos emblemáticos – mar, areia, nuvens, montanhas –; enquanto a urbana é configurada por modelos arquitetônicos pré-determinados, típicos da contemporaneidade, nos quais prevalecem os traçados de malhas ortogonais. Estas paisagens, litorâneas e citadinas, descontínuas e diferenciadas são, a um só tempo, no imediato com que se fazem presenças, a coisa mesmo e suas infinitas refrações; o objeto e seu decalque mental; algo bem determinado e aquilo que se esvai no múltiplo irreduzível.

“Toda paisagem é forçosamente natural e artificial, porque toda paisagem não existe para si, mas sim para uma mente que a concebe e a percebe. É para ela que toda e qualquer paisagem se produz, mas é nela que tal produção se realiza. Nesse sentido, toda paisagem é uma invenção, seja ela resultado de uma dinâmica do real, ou do real pensado” (SANTOS, 2003, p. 197)

Não se trata nesta pesquisa, contudo, de traçar dicotomias justapostas, porque não existe um duplo de origem, assim como não existe a unidade de partida. Neste aspecto, o sujeito e as paisagens são modos distintos de ser do mesmo ser, são individuações na duração cumulativamente empenhada, saturada; remissões e referências; conexões, ligações que, mesmo se se pretendessem evocar a origem ou as metas, os alvos já estariam irremediavelmente perdidos, porque o ponto zero não poderia ser fixado. O porto seguro a que se persegue de forma determinada é infalivelmente um outro lugar, está sempre além, no mar do desconhecido.

Na segunda vertente do trabalho, “arquiteturas verdes”, a partir da observação do plano de construção da paisagem e da sua variedade de estilos, em cujas expressões extremas se encontram o plano de composição - definido pelas forças imanentes do território -, e o plano de organização – explicitado por um conceito apriorístico, um projeto a despeito de qual seja o território -, surge a questão do **clichê**. O foco da pesquisa recai sobre a paisagem clichê respondendo ao problema **dos processos culturais hegemônicos homogeneizantes, e, por conseqüência, dos modos de constituição da subjetividade que essa paisagem forja, ao mesmo tempo em que é por ela forjada**. O modelo,

que define a configuração do espaço a ser construído segundo lógicas funcionais previamente estabelecidas, corresponde a desejos sobredeterminados de fora da relação de imanência entre os termos envolvidos. Seu protótipo, o clichê, é a cidadela em que nos abrigamos do ser desejante que inevitavelmente somos; em que renunciamos à nossa capacidade inventiva, e nos oferecemos resignadamente como consumidores de idéias prontas, constantes, que se encadeiam harmoniosa e organizadamente. Ali nos resguardamos da dor da perda de pensamentos que fogem quando apenas foram esboçados. E a sensação de pertencimento que sobrevém, enfim, nos ampara.

O clichê promete nos preservar não da falta, mas do nosso devir constitutivo. É, em certa medida, um dispositivo que modula de tal modo intensidades, durações, extensões que nos sentimos a salvo no acordo frágil entre o pensamento e as coisas. Ele copia o existente de forma a produzir modelos daquilo que precisamente podemos ou pretendemos suportar.

“Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização de miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, para suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é a imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos

interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.” (DELEUZE, 1990, p. 31-45)

As forças de homogeneização do clichê descaracterizam a diversidade, a possibilidade de produção de sentidos, aparecendo como efeito resultante da expansão de um mercado administrado segundo o princípio da reprodutibilidade serializada, padronizada, estandardizada. (ARANTES, 2001, p. 121-130)

Como resistir, portanto, ao poder do clichê, como fraturar sua promessa de um mundo perfeito, para que da quietude tumular em que nos encerra vaze toda a potência aprisionada? Como fazê-lo – e é essencial fazê-lo –, e mais, de que modo evitar as forças reativas da regressão ou reterritorialização; o retorno ao indiferenciado que acalentam todos aqueles que, por falta de qualquer competência criativa, rechaçam toda e qualquer expressão singular?⁴ A cultura do clichê não suporta as fabulações do pensamento.

O procedimento básico do processo de “fabulação da paisagem”, no qual esse estudo está ancorado, foi o recorte fotográfico. Inicialmente era utilizado para registros e anotações sobre as experiências observadas, contudo, tornou-se um operador poético. O recorte fotográfico produz uma articulação de espaços que põe em evidência a relação entre a imagem e o real. Nesse ponto é que o problema se torna visível.

.....
4 Responder adequadamente a este problema talvez seja um dos maiores desafios da contemporaneidade. Sua dimensão é dada pelo fato de que o fascismo já encontrou sua resposta e dissemina em todos os cantos do mundo: pretendem explodir o existente, sacrificando-o em nome de uma guerra estética; guerra bela e poética, como o pretendeu, por exemplo, Marinetti em seu futurismo.

Ao pousar os olhos sobre o jardim e notar a pluralidade de aspectos que o caracteriza, desde um projeto racionalista, de linhas simétricas, com plantas podadas em formas geométricas, até o traçado livre, com a vegetação crescendo aleatoriamente, e de percursos adequados à topologia do terreno, percebi que esse era um campo privilegiado, laboratório para o aprofundamento das investigações pretendidas. O estudo da história do jardim contribuiu para a seleção dos **pontos e contrapontos** sobre os quais os trabalhos dessa segunda etapa da pesquisa foram alicerçados.

O traçado exato, os percursos impositivos, a monumentalidade, são qualidades características de jardins típicos de culturas cujos sentidos de harmonia e perfeição geométrica materializavam um desejo de aprimorar e corrigir a natureza; subsumi-la ao belo, como princípio de organização do natural. Esta natureza “aprimorada” é correlata, em seu pretensível projeto de melhoria, aos princípios ideológicos de inspiração racionalista, tais como aqueles que estão inscritos em programas eugenistas característicos da cultura da morte, posto que são, já de todo, determinados e dados: natureza mineralizada⁵.

“No jardim francês, o artifício da poda recorta na vegetação arcadas, nichos, com seu pedestal, capitéis e cornijas. As árvores, os arbustos simulam os edifícios, ao passo que os canteiros enfeitam-se com tapetes de compartimentos mouriscos, arabescos, rosetas, brasões e divisas. A natureza é completamente aniquilada, transformada em palácio verdejante que prolonga os edifícios de pedra.” (BALTRUSAITIS, 1999, p.203)

.....
5 Sobre esta questão, recomenda-se a leitura de “O espelho oval”, de Edgar Allan Poe.

A partir da seleção e recorte de imagens de jardins, pretendeu-se conjugar signos de modo que emanassem sensações opostas e, assim, colocassem em relevo, de modo paradoxal, a questão do clichê. Os fragmentos foram rearticulados num arranjo de fazer ver, onde eram caminhos, **covas** e onde eram passagens, **paredes**. A imagem dos passeios que ligavam um lugar a outro era extraída, e pela fenda toda percepção naturalista ainda escoava, se esvai em linhas de fuga. Entretanto, como contraponto, todo movimento é impedido na parede que se interpõe e bloqueia a passagem. Fica cristalizada numa estranha simultaneidade, a contradição do **“isso foi”** que caracteriza a imagem fotográfica e o **“agora”** que constitui a parede do real. É, pois, ponto de fuga e plano concreto, passagem aberta e espaço fechado, bueiro e comporta, portal e muralha, buraco branco e tela verde...

“Arquitetura Verde” é o conjunto de trabalhos em que pretendo traduzir o embate entre a “experiência sensológica” e a “experiência fabuladora” ou seja, entre um condicionamento do sensível, que se dá por bloqueio das potências criativas, e a explosão dos afetos que a paisagem visionária libera.

O termo “sensologia” deriva do pensamento de Mário Perniola e se opõe à experiência “do sentir” no mundo contemporâneo:

“O mundo sensológico contemporâneo partilha com o projecto metafísico também a aspiração à totalidade: ele pretende ser a única realidade efectiva e valer incondicionalmente para todos. Na verdade não introduz novas sensações ou novos afectos, mas um novo modo de sentir que é condição geral de todos os

conteúdos do sentir: tudo deve ser experimentado por todos sob a forma do já-sentido. Apesar da radicalidade com que este novo poder se afirma, existe ainda uma via de salvação ao sentir directo: há algo e alguém que fogem à socialização das emoções e dos afectos. [...] O já-sentido vem de longe, da cultura da antiga Grécia, e tem uma relação com o remoto teatro sob cuja forma se desenrola ainda hoje os factos do sentir mundial. [...] Não sofrer, mas fazer-se sentir! É este o apelo que da profundidade dos milênios chega até nós. [...] O sentir implica um querer sentir: a sensibilidade, a afetividade, a emoção, não são comparáveis a uma matemática inactiva que é plasmada por uma forma ideal e imaterial. Elas nascem de uma decisão, consolidam-se com a prática, comportam um trabalho sobre si próprias, uma ascese no sentido literal e etimológico do termo, que significa precisamente exercício. O sentir é selectivo: somos nós que estabelecemos quais são as portas que devemos abrir ou fechar. Não existe nada de espontâneo nesse processo: aprender a sentir equivale a aprender a viver.” (PERNIOLA, 1993, p. 99-103).

O estudo empreendido se refere à elevação de um pensamento contra processos de cristalização do sentir. A lembrança e o reconhecimento são como formas que o aprisionam, desde muito cedo. O olhar vislumbrado do retorno dirigido à paisagem é a chave que abre o **portal** da criação para liberar a vida onde quer que ela permaneça cativa e ameaçada.

“E assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação

do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si (14)*. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres da sensação são variedades, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis. E de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nós nos transformamos com eles, ele nos apanha no composto.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227)

* trata-se de citação do original de Deleuze & Guattari.

(14) Estas três questões retornam frequentemente em Proust: notadamente *Le temps retrouvé*, *La Pléiade*, III, p. 895-896 (sobre a vida, a visão e a arte como criação de universo).

cap. 1 - desenho de observação

“Rosalind Krauss se serve da personagem Catherine, de Jane Austen, para comentar essa idéia contando a história da ‘gentil provinciana’, que passeia com seus dois amigos eruditos que admiram a paisagem com olhos de pessoas acostumadas a desenhar e discutem ‘como utilizá-la num quadro’. Catherine, segundo Krauss, percebe que sua concepção provinciana do natural, ‘um céu claro é um belo dia’, é completamente falsa e a paisagem vai sendo construída a seus olhos através de seus companheiros mais cultos, *‘ele lhe falava de primeiro plano, de plano de fundo, de pontos de vista e de perspectiva, de iluminação e de sombra’*”.

(AUSTEN apud KRAUSS, 1993, p.41)

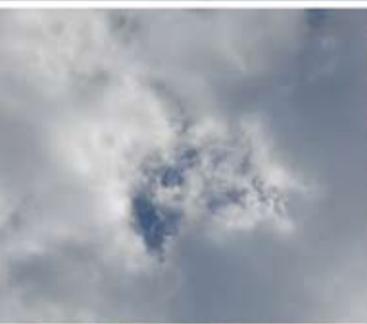
de um ponto a outros

Esta pesquisa teve início com a experiência semanal de afastamento e regresso à paisagem de Florianópolis, durante o período de frequência às disciplinas do Programa de Doutorado, em São Paulo, de 2004 a 2008. Foram deslocamentos ora rodoviários, ora aéreos, sempre em escala interestadual.

Ao sobrevoar o trajeto, observava pela janela do avião nuvens paralelas ao meu campo visual, bem como as intervenções humanas na natureza - traçados variados sobre o solo-, quando olhava para terra firme. Nesse momento, não só a diversidade de cor, forma, luz, textura e volume percebida nas nuvens chamava atenção, mas também os fenômenos climáticos que poderiam ser os causadores dessas transformações juntamente com as interferências da ação humana.

Observando as nuvens, experimentava um espaço referencial infinito, não determinado topologicamente; um espaço móvel, liberado da composição, dos eixos ortogonais de enquadramento e proporção da representação fotográfica. Em suma, a vista aérea das nuvens revelou-me “não tanto o sentido de uma composição encontrada ou fortuita, o acaso de algum arranjo acidental [...]”¹, mas antes, um sentido de resistência da nuvem a quaisquer organizações derivadas de um princípio oculto, “um postulado da irrelevância composicional.” (Krauss, 1979, p. 34).

.....
1 Tomei de empréstimo um trecho do artigo “Stieglitz / Equivalents”, de Rosalind Krauss, acerca da série fotográfica “Equivalências”, de Alfred Stieglitz. In: October, número 11, Nova York, MIT Press, inverno de 1979, p. 34.



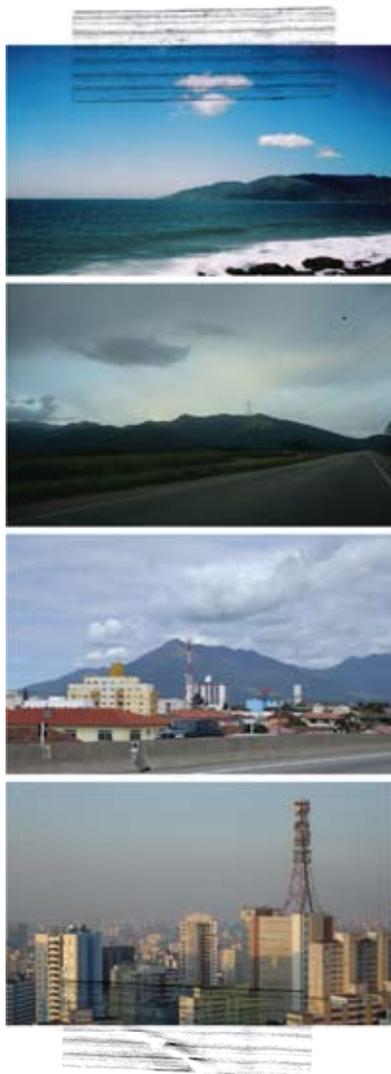
Quanto aos traçados dos territórios não urbanos, tal como vistos de sobrevôo, me pareceram malhas enquadradas, assimétricas e informais, em coerência com a variação topográfica da região.

“[...] como se olhássemos a paisagem através de uma janela, o quadro truncando a vista, mas nunca abalando a certeza de que a paisagem continua para além dos limites do que podemos ver naquele momento. Esse alargamento lateral do espaço é proporcionado, paradoxalmente, pela janela. A paisagem então deixa de ser aquilo que se oferece lá ao fundo para se converter no campo, plano extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade.” (PEIXOTO, 2003, p. 11)

Com efeito, na medida da aproximação de São Paulo, o carácter assimétrico e informal das malhas circunscritas no espaço da percepção visual ia, progressivamente, se tornando mais simétrico, mais formal. Essa passagem para um desenho geométrico mais regular produziu uma visão dos terrenos mais plana, fazendo com que fossem vistos menos em função da sua natureza geomorfológica, do que em função dos seus traçados planográficos urbanos. Nessas circunstâncias, tais traçados me remeteram às “grelhas” de Foucault, configurações características dos “sítios”² que, no contexto da visualidade,

.....
2 “O sítio define-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; poderemos descrever formalmente essas relações como séries ou grelhas.” Cf. Foucault. “De outros espaços”. Trad. Pedro Moura, E-zine Vector, Série a, 1998. (Revisão 11 fev. 2005) Disponível em < http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 12 dez. 2008.

possuem um sentido correlato aos dos “grids” em Rosalind Krauss³. Num movimento contrário à metamorfose sofrida pelas “grelhas” ou “grids”, o skyline do campo visual, em relação à aproximação da cidade, tornava-se – com os altos e baixos das edificações implantadas nos interstícios da malha urbana – mais irregular, multiforme e discrepante. Seja na cidade ou fora dela; na periferia ou no centro; nas favelas, nos bairros planejados, no litoral, nas roças ou regiões virgens; a imagem, para a paisagem, passou a ser a de uma rede de fatores que se faz e refaz, cuja dinâmica se constitui como uma série de relações articuladas num certo campo de forças.



“É, porém necessário notar que o espaço, o que nos surge como horizonte das preocupações, teorias e sistemas, não é

.....
 3 Rosalind Krauss, “Grids”, In: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (Cambridge: MIT Press, 1986).

uma inovação; o espaço em si tem uma história na experiência Ocidental e é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço. [...] Hoje o sítio substitui a extensão [extensão é o "espaço" tal como concebido por Galileu e todo o século dezessete] que, por sua vez, tinha substituído a disposição [disposição é a concepção de "espaço" na Idade Média]. O sítio define-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; poderemos descrever formalmente essas relações como séries ou grelhas. Além disso, a importância do sítio como uma problemática no trabalho técnico contemporâneo é sobejamente conhecida: o armazenamento de dados ou de resultados intermédios de um cálculo numa memória; a circulação de elementos distintos com um output aleatório (exemplos simples: o tráfego automobilístico ou os sons da linha de telefone); a identificação de elementos assinalados e codificados que fazem parte de um todo, construído aleatoriamente ou segundo classificações, sejam elas simples ou múltiplas." (FOUCAULT, 1998)

O acúmulo de percepções gerado por essas sucessivas e alternadas freqüências às duas cidades fez surgir uma vista de Florianópolis e de São Paulo que se opunha às experiências "sensológicas" anteriores. A essa modalidade do olhar chamei de "olhar do retorno", a que, por sua vez, correspondia outra perspectiva e, portanto, outro panorama das cidades e seu entorno: Do "olhar do retorno" nasceria uma nova paisagem.

A partir do processo de "virtualização" sistemática do olhar paisagístico - aquele que percebe a sazonalidade, os câmbios climáticos, as variações da luz solar, o movimento das plantas, das correntes fluviais e/ou marítimas, os deslocamentos das nuvens, a passagem das horas e, com isso, os estados de

ânimo - que essas viagens desencadearam, pode-se dizer que a paisagem de origem⁴, antes experimentada com a indiferença sensível, própria ao clichê, entra num “devir sensível”. Ela deixa de ser um “referente”, uma forma “já sentida”, “já-vista”, para se abrir às articulações de uma paisagem “originária”, desreferencializada.

“O originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antiga do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, freqüentemente irreduzíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas.” (FOUCAULT, 1985, p. 347)

Ao longo das idas e vindas, a observação do solo durante as contínuas variações de altitude - elevação progressiva do chão, liso ao nível do mar, e rugoso na montanha ou na cidade; e cuja visualidade era plana no litoral e acidentada no relevo montanhoso ou urbano -, fazia-me atentar com a influência que esses deslocamentos exerciam sobre meu corpo e para os efeitos que as variações vividas produziam em minha consciência. Essas experiências afetavam sensorialmente meu corpo, que sofria uma espécie de esgarçamento sensorio-motor, o qual subvertia hábitos perceptivos arraigados, “sensológicos”.

.....
4 É preciso pensar o “sensível incondicionado” que se extrai das coisas (corpos, imagens, devires e tudo mais) sem a noção de origem, pois a sensação incondicionada não advém de uma reconhecimento, tampouco de alguma “revelação”. Ao contrário, para que uma nova sensação se torne conhecida é preciso que seja criada.

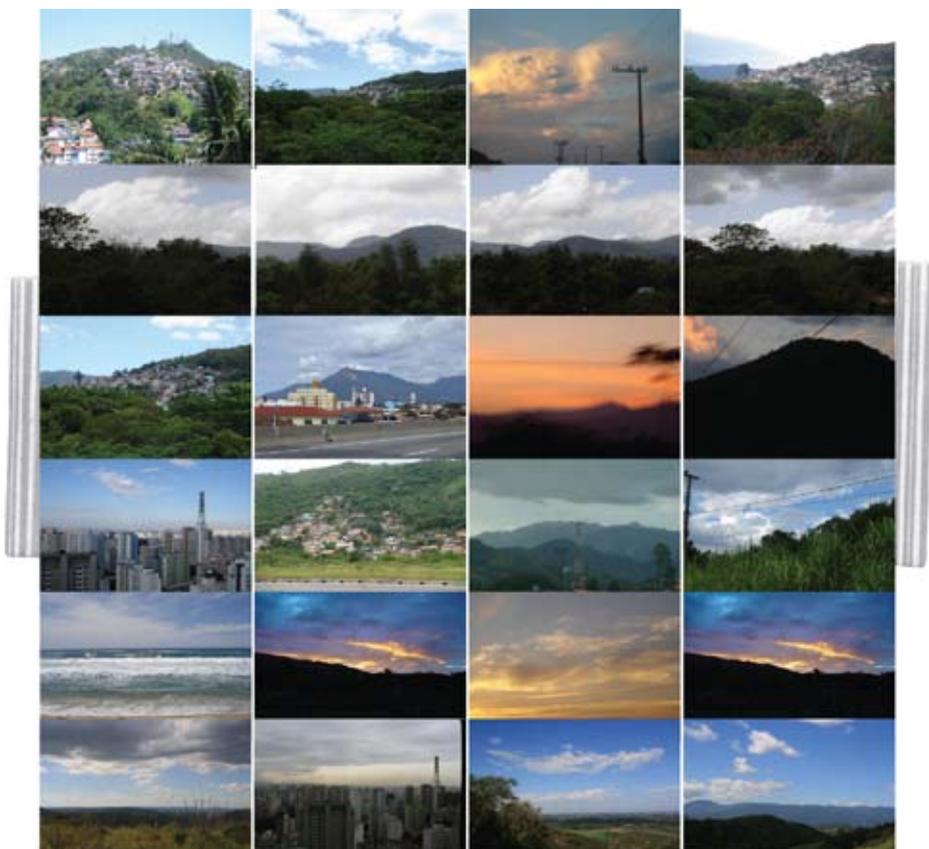


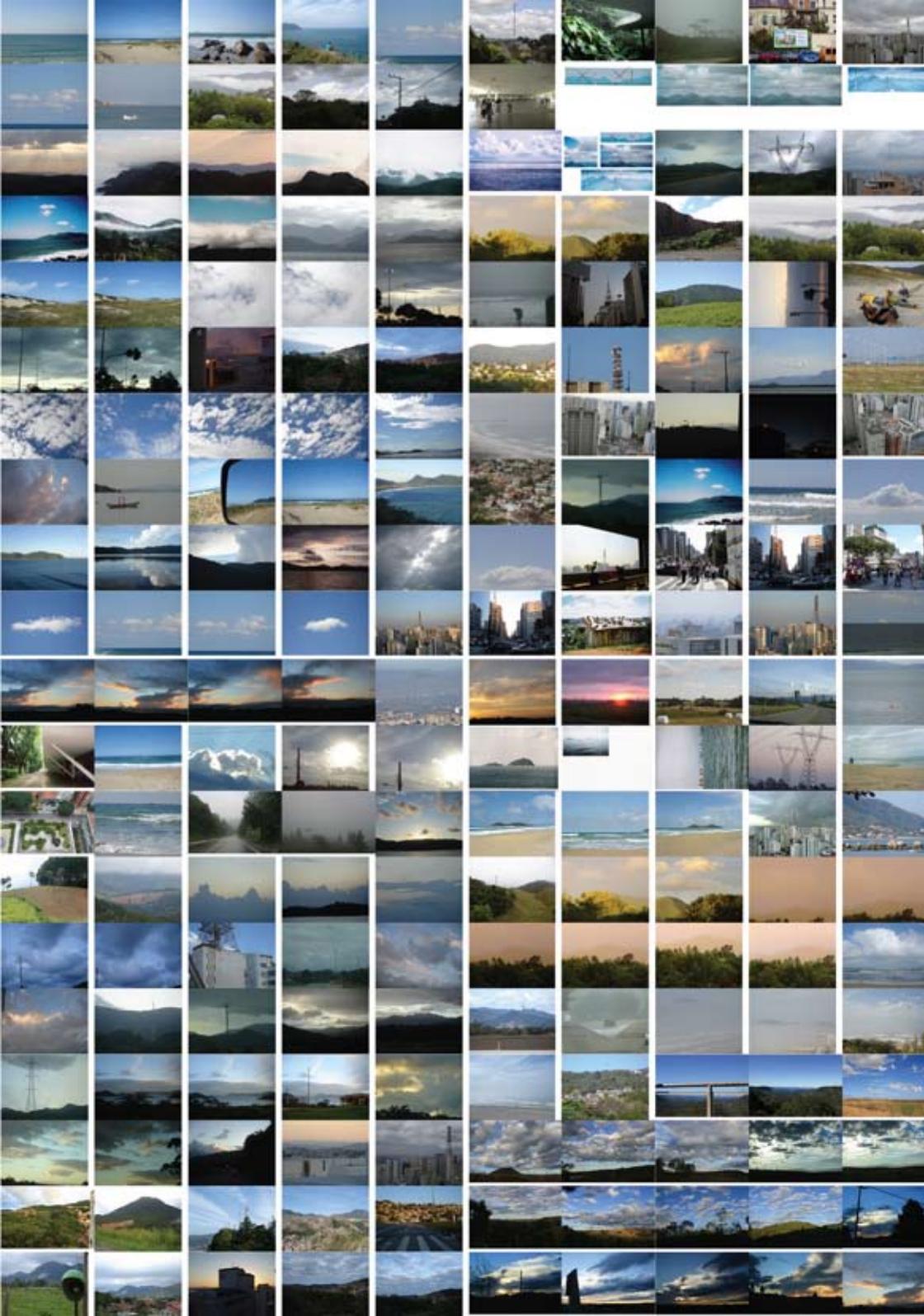
Houve uma tomada de consciência da minha paisagem “clichê” de Florianópolis e de São Paulo. Os conceitos de horizonte, nível, plano, relevo, amplitude, luminosidade, mobilidade, mutabilidade, deixaram de ter o significado preciso e estável das palavras em estado de dicionário para tornarem-se questões.

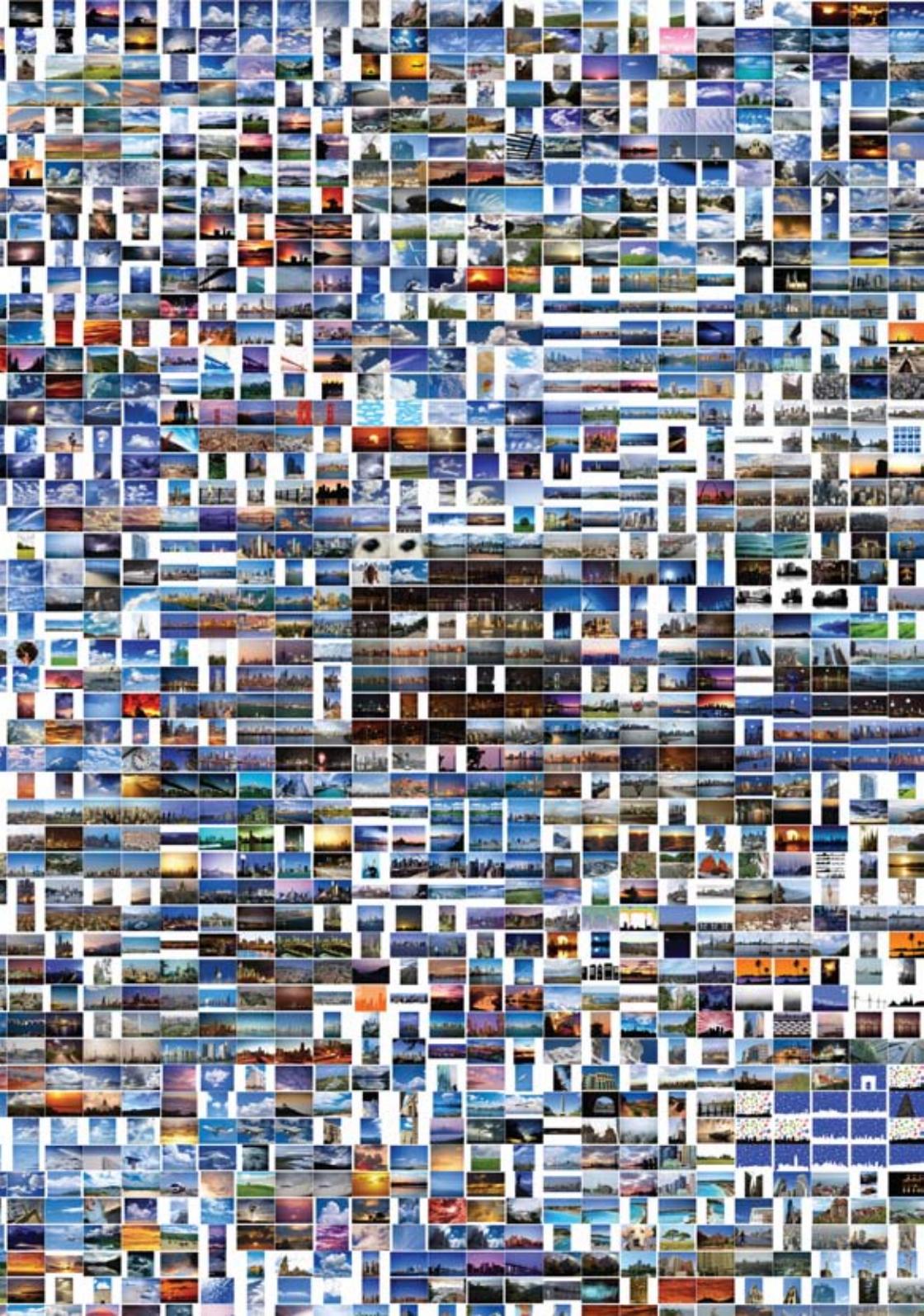
Assim, ao experimentar a confrontação entre paisagens distintas, começava a atinar com a emergência de um sentido de paisagem mais complexo: a paisagem engloba as duas cidades e seu entorno num mesmo composto de linhas de naturezas diferentes, e também é um “processo” de articulações e intersecções entre fluxos atmosféricos, demográficos, urbanísticos, sócio-culturais, mercantilistas, midiáticos, etc., que pode ser mapeado.

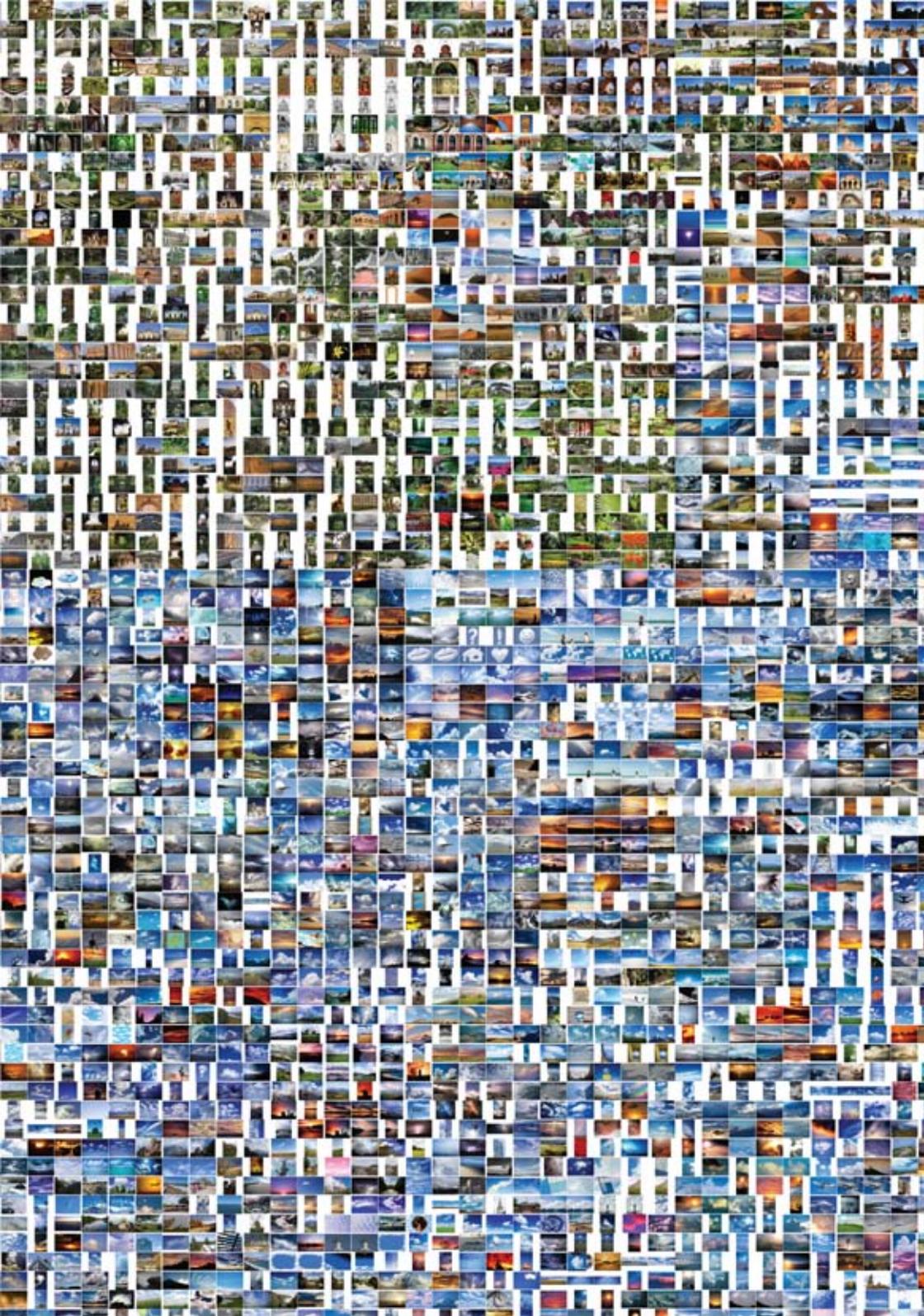
Os projetos artísticos que aconteceram neste estágio da pesquisa, caracterizado pela experiência do “olhar do retorno”, propõem a questão das flutuações corporais quando o corpo “consciente” se percebe como agente

construtor da paisagem. Nesse momento, a questão “sensológica” da paisagem ainda não era o enfoque prioritário, mas sim o recorte fotográfico de um referente paisagístico e, também, o recorte de um campo de visão referencial capaz de criar novos pontos de vista. O foco da atenção era dirigido às percepções mutantes espaço-temporais das relações estabelecidas pelo encontro entre os corpos. Desses recortes fotográficos, nasceram alguns projetos artísticos, embora a maioria deles compusesse apenas um arquivo de milhares de fotografias.









O conjunto total dessas fotografias revela o registro de mudanças de temperatura, direções de vento, gradientes de umidade, instantes de um dia. São imagens que mostram nuvens, montanhas, praias, mar – a natureza e seus ritmos; e construções, ruas, jardins, automóveis, redes elétricas, antenas – a cidade e seus fluxos.

Em Florianópolis, as condições geográficas predominantemente litorâneas sempre produziram em mim uma sensação de amplitude espacial e dilatação temporal, não obstante a sua urbanização descontrolada, sua poluição ambiental, a ocorrência crescente de favelas, de vias expressas, etc. E, ao contrário, em São Paulo, dadas as suas especificidades metropolitanas, comumente sentia não só o espaço insuficiente, a despeito da enormidade de seu território, mas também o tempo escasso até mesmo para realizar as atividades mais corriqueiras, apesar da grande quantidade e diversidade de recursos e praticidades disponibilizadas por uma cidade de características cosmopolitas. Mas essa paisagem clichê ia sendo desmantelada à medida que o “olhar do retorno” desfazia as fronteiras geográficas e, gradativamente, se constituía como um dispositivo de fazer (re)ver e de (re)inventar outros dispositivos.

Segundo Foucault, o dispositivo é um composto multilinear de naturezas diversas que põe em funcionamento algo. No retorno há um estranhamento: as linhas do passado não se encaixam mais com as do presente, são quebradas, descontinuadas, submetidas a variações de direção, bifurcantes e subordinadas a derivações, cujos tensores e vetores são as forças em exercício do momento atual. O “olho pensante” procede por crise e por abalo da percepção e opera por linhas móveis de ascensão e submersão, de flutuações e quedas, vaporizações e cristalizações. Cada “olhar de retorno” traça a cartografia de

uma terra desconhecida mapeando seus objetos e sujeitos. Porém não são eles que se definem para o visível, mas o regime que os compõe com todas as suas derivações.

Assim, o “olhar de retorno” tornou-se uma máquina óptica de visibilidade com um composto de luzes único que, fazia aparecer/ desaparecer este ou aquele objeto, formando figuras variáveis inseparáveis dele; neste caso, um dispositivo de emergência de paisagens diversas relativas a um mesmo “local geográfico”. Por sua vez, cada paisagem emergente era um novo dispositivo, com outro regime de luz singular, que iluminava um problema diferente. Aqui a ficcionalidade de tipo aristotélica, que identifica a realidade empírica ao encadeamento causal de ações segundo a verossimilhança, vai gradativamente sendo substituída por outra: a da fabulação. Os trabalhos iam sendo realizados conforme paisagens/dispositivos de segunda geração e eram fabricados como multiplicidades constituídas na interface entre os signos emitidos pelo mundo e a mente que os recebia/criava. Em cada paisagem/dispositivo operavam processos em devir distintos dos que operavam em outra.

“A visão direta de uma paisagem implica necessariamente ver o que há de mágico na sua produção. Isto é, implica ver o que há de extraordinário em ver o mundo se fazendo imagem. Ver a paisagem como se ela fosse um momento intermediário entre a miragem e a alucinação, entre a imagem que o mundo produz e a que a mente cria. Ver a paisagem como imagem de passagem, como reverberação de uma potência que se atualiza entre dois pontos. Respirar a paisagem é conhecê-la intimamente, fisicamente, entrando dentro dela e deixando que ela nos absorva, expondo-nos ao que se expõe, posse mútua.” (SANTOS, 2003, p. 198-199)

Nem natural, nem artificial, essa paisagem/dispositivo é uma paisagem de signos na qual a linguagem é forçada “a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a sombra oculta da forma da linguagem muda das coisas.” (RANCIÉRE, 2005, p. 54).

Foi nesse gênero de ficcionalidade, caracterizada pela “assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas provisões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o significante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos” (RANCIÉRE, 2005, p. 55), que inventei minhas paisagens/dispositivos.

Em terra, ia fotografando os elementos constituintes do litoral como se realizasse desenhos de observação da paisagem – incluindo as edificações à sua margem, em diversos momentos do dia e aproveitando a luz do sol em suas diferentes tonalidades. Registrava linhas do horizonte, céus, montanhas, nuvens ensolaradas e enegrecidas, águas, pedras, areias, objetos, gente – formas ora abstratas, ora figurativas, ora antropomorfizadas – em sua maioria, sob uma vista a partir do solo, assim como “fotos aéreas invertidas”. (DUBOIS, 1993, p. 215).

“No início da problemática, o coração do dispositivo: o traço. É decerto uma enorme evidência lembrar que, em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a *princípio*, simples e unicamente como uma *impressão* luminosa, mais precisamente como o traço. [...] a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro* [...]”⁵.
(DUBOIS, 1993, p. 60-61)

As imagens que capturava, recortadas num clicar, também recortavam meu olhar e me lançavam em direção a um lugar irreal, como aquele que vejo quando olho para um espelho - um sítio utópico. No entanto, os lugares dos arquivos fotográficos remetiam mais às “heterotopias”⁶.

Temperatura, ventos, umidade, luzes, volumes, planos, rastros, cores, texturas, durações, eram as qualidades que

.....
5 Cf. Dubois (1993, p. 61-62): “Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de “signos” (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de “índice” por oposição a “ícone” e “símbolo”. [...] os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento de tempo uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção.”

6 Heterotopias são “espaços reais – que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de **utopias realizadas** nas quais todos os outros sítios reais dessa cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. [...] está fora de todos os lugares, apesar de poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade”. (Foucault, 1998).

caracterizavam as alterações na experiência da paisagem vivenciada por meio do dispositivo “olhar do retorno”. Sob ele tudo ia sendo traduzido graficamente - em imagens fixas ou, às vezes, em movimento -, significando o espaço configurado como “heterotopia”, e o tempo encenado como “heterocronia”⁷.

Nesse sentido, os desenhos de observação já são experimentos fotográficos que materializam uma relação de co-presença imediata entre o referente e o “corpo fotógrafo”, um se refletindo no outro conforme uma imagem especular. Pode parecer um contra-senso reivindicar uma ligação existencial entre uma paisagem e o ato de desenhá-la, mas, contudo, não se pretende apresentar esses desenhos de observação como traços sobre papel, mas sim como as formas que se imprimem primeiro sobre uma subjetividade⁸. É nela que tais desenhos permanecem como rastros, vestígios que atestam o acontecimento de uma extrema contigüidade física entre o “corpo fotógrafo” e a paisagem fotografada – dissolução do sujeito na paisagem.

.....
7 Heterocronia - É uma espécie de arquivo geral de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta; trata-se de acumulação perpétua e indefinida de tempo numa forma imóvel, orientada para o eterno. Acontece quando há certa ruptura do homem com a sua tradição temporal. O tempo não pára de se acumular e empilhar-se sobre si próprio. Ibid.

8 Numa definição mais englobante, subjetividade é “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. [...] dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões”. (Guattari, 1993, p.19-22).

"Para permanecer na categoria dos índices, talvez um dos processos mais próximos da fotografia (uma de suas melhores metáforas?) seria o bronzeamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: problema de película) à ação dos raios solares que vêm ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição." (DUBOIS, 1993, p. 61)

No sentido da relação entre sujeito e paisagem, Cézanne e Virginia Woolf são ainda mais contundentes:

"É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como 'uma lâmina através de tudo', e se tornou, ela mesma, imperceptível."

"O enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: 'o homem ausente, mas inteiro na paisagem' " .

"'Há um minuto do mundo que passa', não o conservaremos sem 'nos transformarmos nele', diz Cézanne".

"[...] as grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos isto é seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir." (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219-220)

É apenas enquanto se está inserido na paisagem, percorrendo-a, que se torna possível “atualizar” um traçado virtual. O conjunto desses desenhos corresponde também a outro desenho: o da trajetória da construção da paisagem.

O que os desenhos ou recortes fotográficos acabam por constituir é uma “paisagem de signos”. O “desenho de observação”, nesse caso, é o processo de convergência sensível das forças gráficas e fotográficas.

Outra correlação entre a sensação de desenhar e a sensação de fotografar é o fato de que ambas nos engajam num devir-sensível, num devir-paisagem através do qual se estabelece um vínculo afetivo entre subjetividade e ambiente circundante.

“Os afectos são devires. Espinosa pergunta: o que pode um corpo? [...] Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por suas características de Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos. [...] Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42-43)

Portanto, considero que é por força dos afetos que os trabalhos paisagem-dispositivo podem se constituir, reconstruir e desconstruir, de maneira a se recompoem sempre como agregados capazes de fazer sentir tudo que neles está manifesto. Tal “agregado sensível inventado” corresponde

à composição estética que Deleuze e Guattari chamam de “bloco de sensações”⁹.

Pode-se dizer, dessa forma, que as figuras estéticas dos “blocos de sensações” das obras aqui apresentadas foram extraídas do “efeito visível que manifesta para nosso olho/pensamento a ação de uma série de fenômenos atmosféricos invisíveis por eles mesmos (e, portanto irrepresentáveis)”¹⁰. São fenômenos tais como a oscilação das ondas do mar, o movimento do ar, a plasticidade das nuvens, a variação intermitente de muitas naturezas etc.:

“Em suma, vemos que a nuvem, diretamente conectada à sua ambiência natural, é de fato um verdadeiro signo-índice e, que por aí, sua natureza reside precisamente à do signo fotográfico: assim como a nuvem com suas miríades de pontos de vapor de água suspensos, a fotografia, com suas miríades de cristal de haleto, capta e reflete em sua própria matéria, na descontinuidade de seus graus, as variações luminosas que as cercam. Ambos, nuvem e fotografia, são, portanto, autênticas máquinas de luz, véus, tramas, armadilhas, reveladores, telas, cortinas, espectros, fantasmas de luz.” (DUBOIS, 1993, p. 202)

.....
9 O uso da expressão “bloco de sensações” remete à estratégia de pensamento em arte, a qual Deleuze e Guattari (1992, p. 213) denominaram de “pesquisa da sensação”. Para ambos autores, toda obra de arte é um “bloco de sensações” construído pela experimentação poética, seguindo esta dinâmica: a “pesquisa da sensação” constrói um “plano de composição” e sobre ele dispõe “figuras estéticas”. As figuras estéticas, por sua vez, são “sensações”. E é importante lembrar que as sensações não são formas e, sim, “forças”. Assim, numa “pesquisa da sensação” não estamos lidando com formas, mas com “forças da sensação”. A obra de arte, portanto, é um “Monumento” que o artista compõe com as sensações que emanam do mundo, inventando com elas um “ser de sensações”.

10 Cf. Dubois, 1993, p. 202.

O motivo paisagístico a que se refere este estudo é atribuído às ações performáticas que desencadearam encontros imprevisíveis entre o corpo e o *corpus* da paisagem.

“[...] Deleuze insiste: um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos.” (PELBART, 2003, p. 46)

Durante esses encontros, o corpo e o *corpus* paisagista se entrecruzam, interseccionam-se incessantemente, num processo recíproco de oscilação de forças em que ambos se afetam e são afetados, em que ambos se compõem e são decompostos. Nesse contexto, não existem aspectos naturalistas nas obras criadas. O caráter fotográfico, verossímil e representativo, que remete a um referente no real, é desconsiderado. Portanto, a paisagem que nos aparece nos trabalhos é a imagem de uma força intangível, de uma afecção.

Os registros fotográficos, sobre os quais os trabalhos foram forjados, eram produzidos a partir de um ponto situado entre a visão realista e a afecção da paisagem. Parecia tratar-se do registro de uma confrontação afetiva, como se a paisagem vista retribuísse o olhar. E o pensamento, por sua vez, tomava





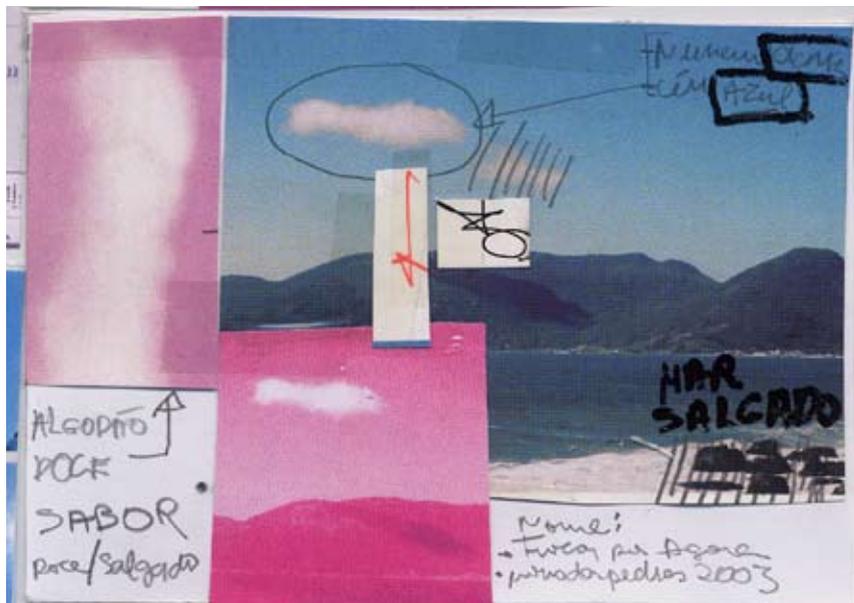
a sensação resultante desse encontro como questão, como fonte de problemas, que eram, em seguida, elaborados e convertidos, por meio de uma articulação inédita de seres do sensível, em algo – que não era objeto de uma reconhecimento, não podia ser evocado, lembrado, nem imaginado, muito pelo contrário: um algo que tinha que ter sido inventado. Na sua característica primeira, e sob qualquer tonalidade, os “compostos de sensação” só podem ser experimentados, fazem nascer a sensibilidade no sentido. Não são seres sensíveis eles mesmos, mas os seres do sensível: aqueles que só podem ser sentidos – os trabalhos.

memorial

nuvem, céu e montanha e agora

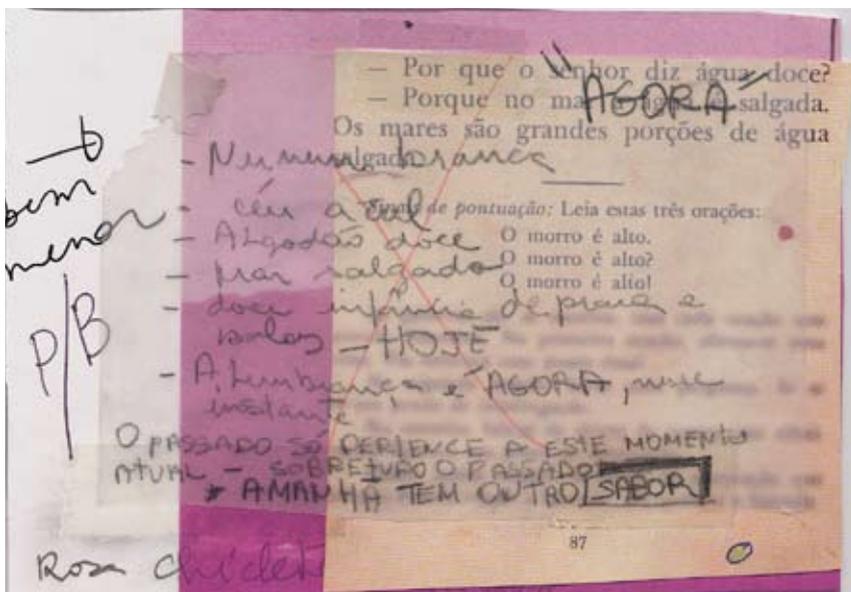
Os trabalhos *nuvem, céu e montanha e agora* - realizados entre 2003 e 2005 - resultam da percepção de diferentes naturezas temporais e espaciais em simultaneidade, algo tão paradoxal quanto a duração do efêmero e a instantaneidade do devir perturbando tanto cronologia quanto descontinuidade.

Em *nuvem, céu e montanha*, um corte ao centro da imagem separa e emenda o céu sem tocar as montanhas. Vértice do problema em debate, tal descontinuidade busca mostrar a passagem de um tempo marcado pelo movimento das nuvens; o tempo das montanhas é um, o das nuvens outro.

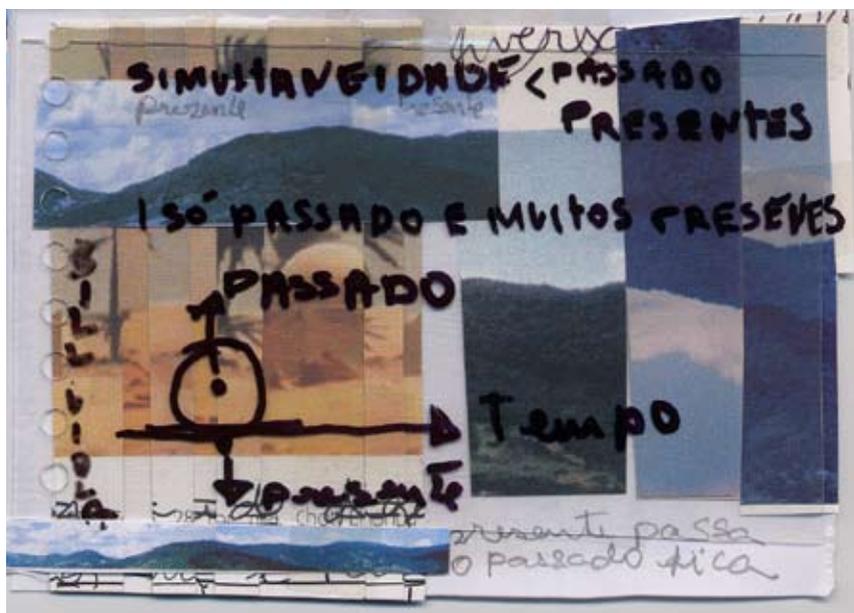


Horizontalmente a imagem também se divide em duas - bem ao centro do retângulo; o *skyline* é no limite a separação de duas formas irmãs, dando a sensação de que a ordem da paisagem poderia ser alterada - o cima em baixo, o baixa em cima - sem prejudicar a razão daquilo que se vê. As imagens que compõem este trabalho foram capturadas com câmera analógica (filme colorido ISO 200), digitalizadas via *scanner*, editadas em programa *Photoshop* e impressas em *plotter* nas dimensões 30 x 280 cm.

Questões muito semelhantes às anteriormente citadas também habitam a paisagem impossível de *agora*. Uma nuvem qualquer transita solitária no céu carregando consigo



sua sombra que oscila num sobe e desce contínuo, varrendo as montanhas. Aqui também, um jogo entre perene e fugaz se insinua, mas a solução imagética não é a mesma. Por certo, a nuvem não pode estar lá tanto tempo quanto a montanha, e a foto nos indica isso ao não mostrar o amarelo e o ciano que se esvaíram com o tempo. Não se sabe quando foi tomada a cena nem de que lugar ela vem; a única certeza que aqui se apresenta é a efemeridade do tempo que ali um dia se viu. Uma única fotografia - realizada por câmera analógica e filme colorido ISO 100 - participa na construção dessa imagem, resultante da digitalização e tratamento por *software Photoshop*, impressa em papel fotográfico matte nas dimensões 100 x 120 cm.



entretempos

Este vídeo tematiza a simultaneidade entre imobilidade e mobilidade enquanto motivo paisagístico, ou seja, a experiência da visão da paisagem como entre-lugar e entre-tempo que se apresentam à percepção.

Assim, no quadro videográfico, a imobilidade e a geometria do contorno de edifícios acinzentados, localizados nas duas bordas laterais da imagem, coexistem com a mobilidade e informalidade de nuvens também acinzentadas, localizadas no céu que ocupa o centro da imagem. Enquanto a agitação das nebulosas prenuncia um temporal, encena-se um sutil contraste entre o cinza plano dos edifícios e os degradês acinzentados das nuvens.



As imagens de *entretempos* foram captadas em plano seqüência com duração de 20 min., por câmera fotográfica digital, no exato momento em que as nuvens se movimentavam entre os dois prédios anteriormente citados. Situada na sacada de um edifício localizado à Praça da República - São Paulo-SP - a câmera enquadra ortogonalmente o vão entre prédios, de modo a torná-los uma moldura crua que reforça a delicada ação que se desvela aos olhos do 8º andar. Intensificando a relação imobilidade/mobilidade, o plano seqüência foi editado e finalizado no aplicativo *After Effects*, comprimindo seu tempo a 5 min. de duração em *looping*.



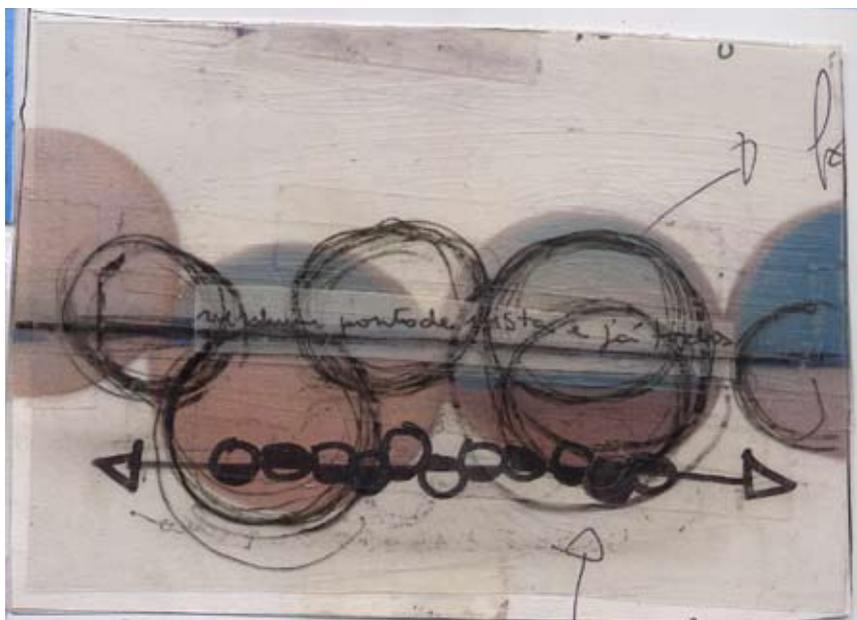
ilha do Campeche

Apesar dos quadros desfocados e frestas nítidas, o caráter monolítico da montanha exerce efeito conciliador sobre estas duas modalidades simultâneas de sentir uma mesma paisagem. Na primeira, o investimento sensorial é corporal, dando a sensação de que a paisagem desfocada se aproxima em ritmo moroso, quase em modo tátil; na segunda, a nitidez confere mais distância, tornando a experiência mais óptica. Porém, é no jogo entre ambas que reside a dúvida corporal de como posicionar o corpo e os olhos para dar conta das diferentes distâncias ali reunidas. Realizada a partir de imagens fotográficas digitais, a obra *ilha do Campeche* foi impressa em sistema lambda, nas dimensões 35 x 230 cm.

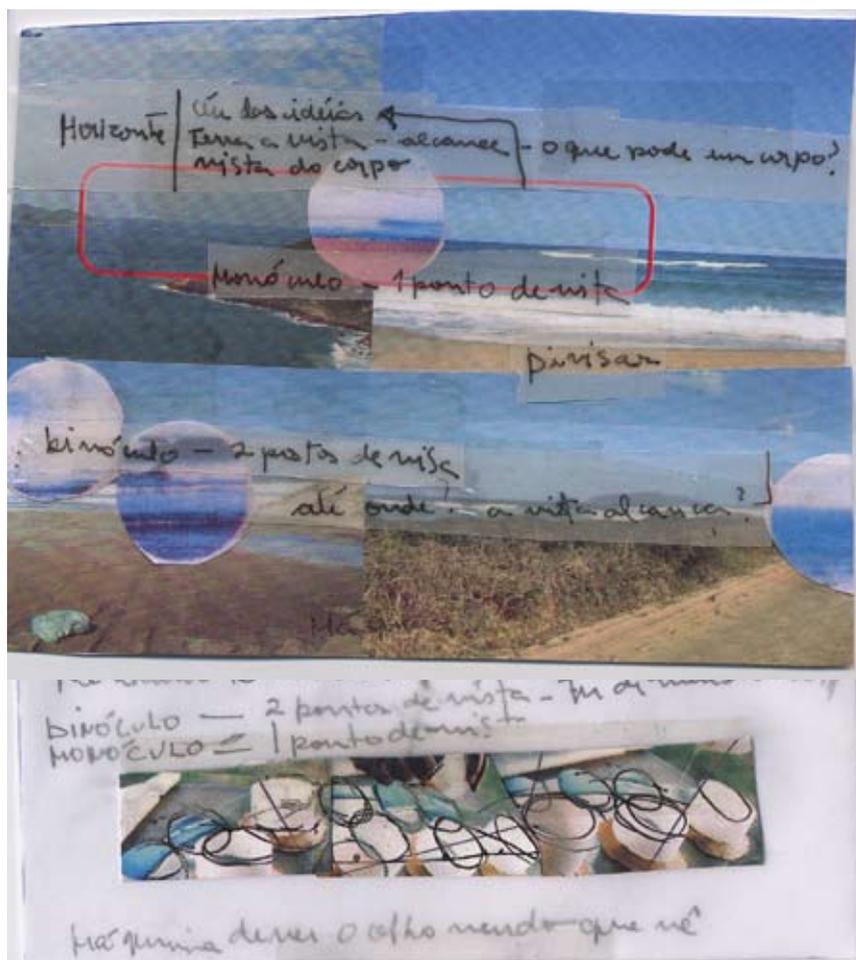


linha do horizonte e horizontes

Realizado a partir de fotografias recortadas, tomadas em diferentes lugares e horas do dia, linha do horizonte é uma composição de diversas atmosferas e superfícies (areia, mar, navios, estrada, nuvem, ilhas etc.) unidas pela fina linha do horizonte, num sobe e desce que lembra o olhar monocular - ora desfocado ora preciso - buscando aproximar ao olho o olhar. Pequenos objetos fotográficos (imagens recortadas inclusas em resina transparente) integram a montagem fixados um a um sobre a parede, resultando numa composição única de vistas colecionadas.



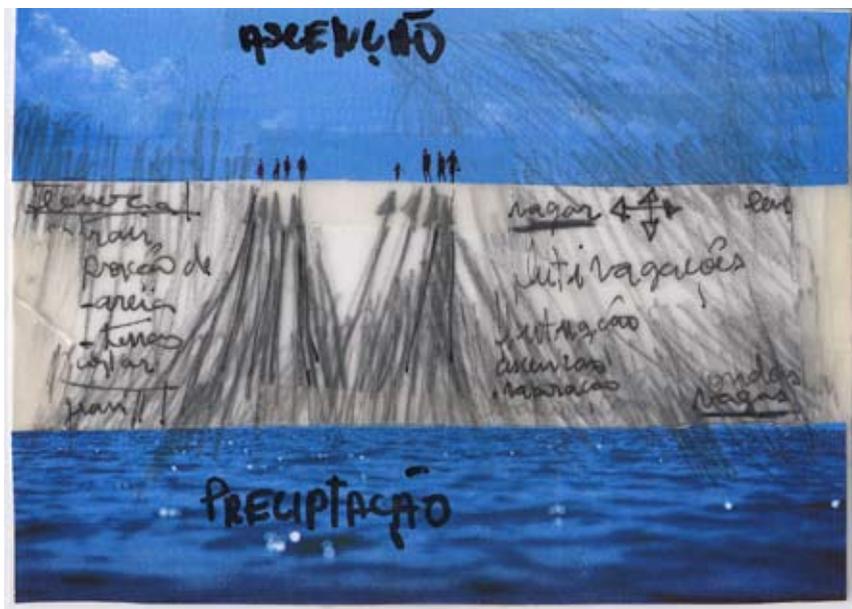
Da mesma forma, horizontes também alinha e faz ziguezaguear céu, mar e terra, porém num pequeno livro de bolso. Em idéia bastante semelhante, o recorte retangular da câmara vai costurando linhas na paisagem, para unir planos de cor em situações muitas vezes impossíveis para a água e o ar. Editado pela primeira vez em 2006, o livro passou por pequenas modificações e foi reeditado entre 2008 e 2009.



travesseiro de pedra e mar morto

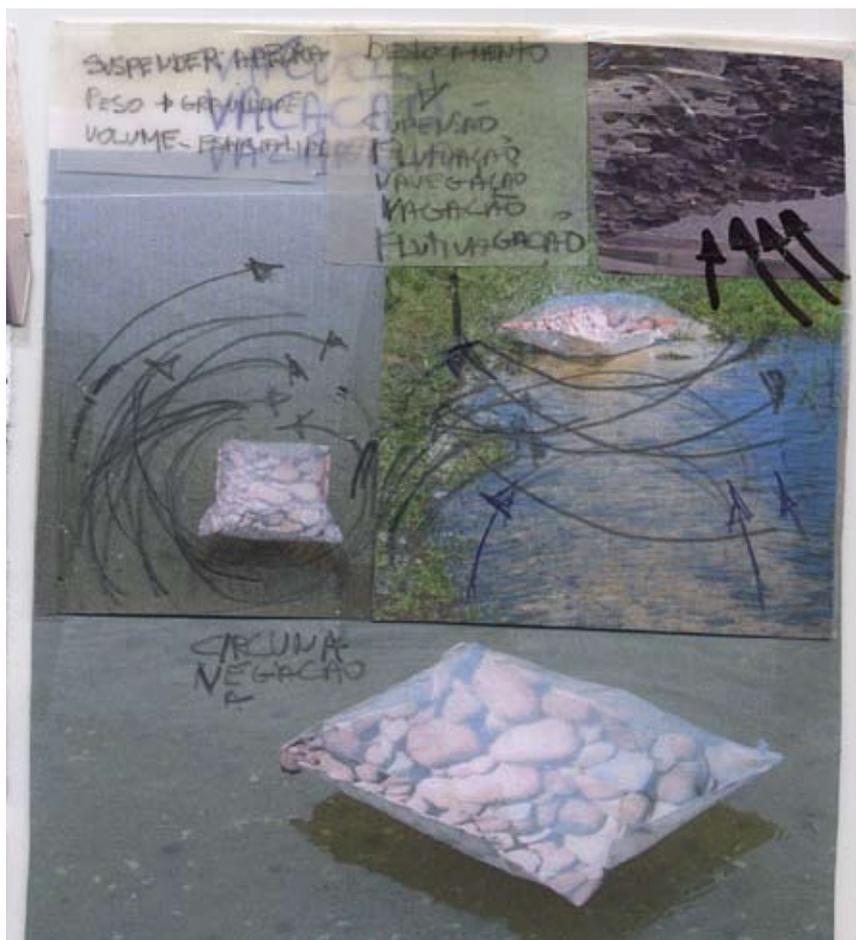
A partir da idéia de evidenciar a paisagem para além das superfícies estáticas, duas trajetórias inverossímeis tomaram forma em fabulações poéticas para falsos acontecimentos aquáticos, fisicamente improváveis, porém fotograficamente verdadeiros.

Denominadas “flutivagações”, tais experiências buscam comprovar a palpabilidade do caráter móvel da paisagem. Em *mar morto*, por exemplo, foi aproveitada a curvatura momentânea da linha d’água no rápido instante que antecede à quebra da onda, fazendo com que os banhistas pareçam caminhar sobre densas águas salgadas de um mar que não pode haver por



aqui. Já em *travesseiro de pedra*, a imagem impressa sobre o inflável plástico simula uma micro-intervenção ambiental nas águas da Lagoa da Conceição.

Os banhistas parecem estar na Galiléia, o objeto parece solto ao acaso da paisagem, mas o falso dá vistas de sua existência confirmando a mutabilidade ocultada nas imagens.

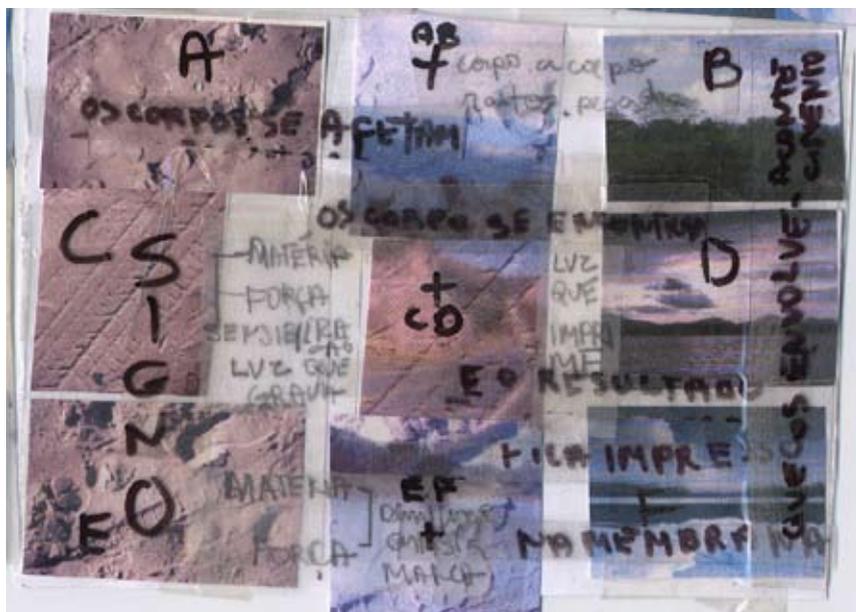


pegada e projeção de paisagem

Pequenas diferenças, insertadas nas sobreposições fotográficas que compõem a série *pegada*, são suficientes para compor a ressonância que este conjunto propõe; a paisagem montanhosa sobreposta a pegadas humanas na areia contrapõe-se a outras duas paisagens de mesma natureza - uma sobre rastros de bicicleta, outra sobre trilhas de automóvel -, indicando gradações crescentes de velocidade e distanciamento em relação à paisagem. O questionamento é simples, objetivo, mas não as repercussões de nossos diferentes “enfrentamentos” em relação à paisagem.



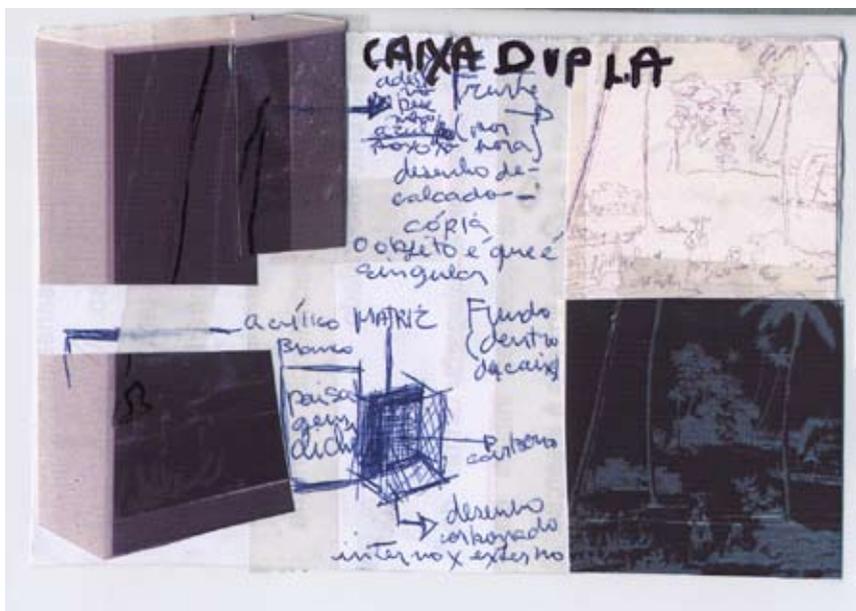
Nesse caminho, mais três trabalhos fotográficos foram realizados a partir da projeção de diapositivos em ambiente fechado, constituindo a série *projeção de paisagem*. No processo, três imagens foram projetadas sobre um armário embutido, cujas portas, levemente fora de prumo, criavam uma sutil diferença de foco resultando em imagens de aspecto diáfano, para além do real e do virtual. Do turístico ao onírico, do real ao renovado, uma máquina de embaçar a visão embotada.



onobrac e carbono

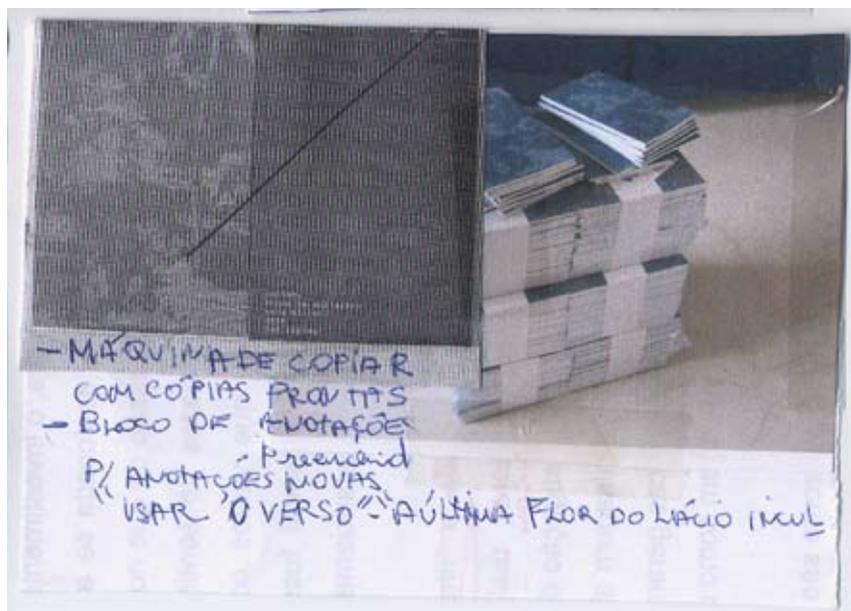
Uma floresta entre folhas de papel apresenta em seu verso o azul escuro de uma “noite americana” - tão real quanto recriada - maleável e firme como o som das folhagens monocromáticas que encerra em si mesma. Na folha carbonada, figuras humanas aguardam prontas para operar a discreta máquina copiadora ali encoberta pelo coqueiral.

Contrário ao nome, *onobrac* (2004) desfaz a utilidade, invertendo ordens e lógicas. O papel carbonado subpõe-se a sua própria imagem, decalcada por fora, na face transparente da caixa que o enclausura. Montada em acrílico,



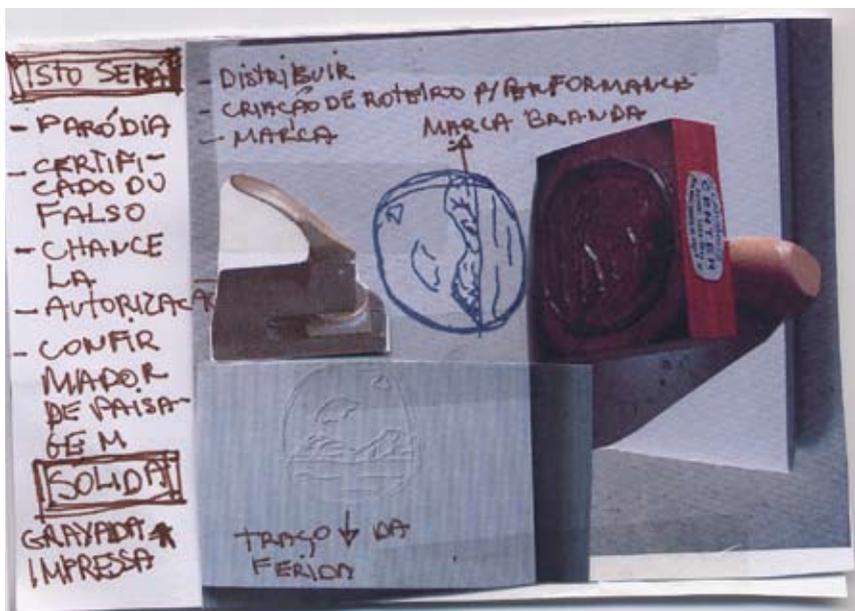
nas dimensões 23 x 23 x 3 cm, a caixa é moldura por conter a folha, objeto por receber o decalque; e o vazio talvez seja o defeito que a fez funcionar...

Enquanto isso, a ordem parece prevalecer em *carbono* (2006). Parece, pois o discreto bloco de anotações oculta mais uma subversão das inofensivas folhas carbonadas. Um sutil desenho atravessa páginas e mais páginas transformando a bucólica cena tropical num espaço do qual não se pode escapar, como se a fina folha azul passasse por um processo de intersecção com todas as folhas possíveis de receberem aquele desenho que pede para ser duplicado. Impresso em *off-set* - tiragem de 500 unidades - o conjunto de blocos permanece em exposição até que toda a tiragem seja levada pelos visitantes.

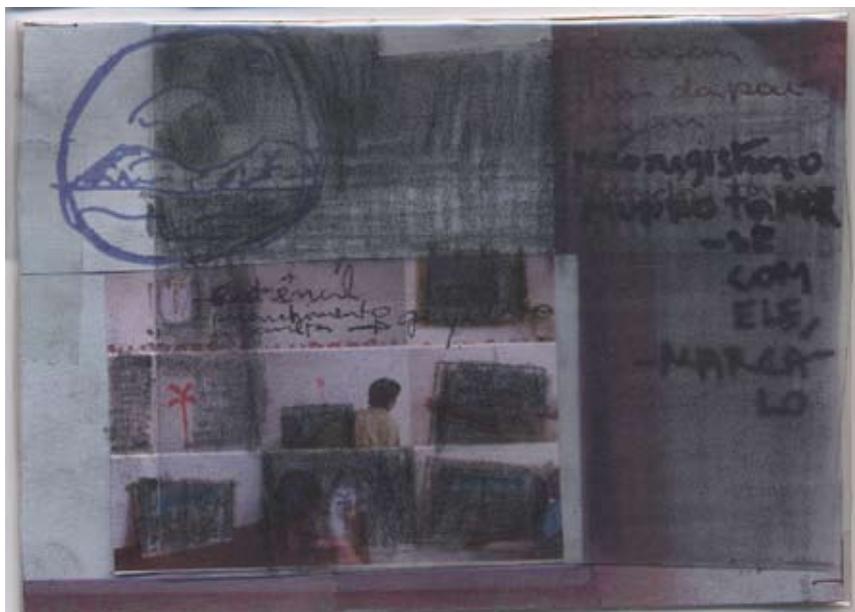


confirmador de paisagem e como esconder paisagens

Um rápido esboço a caneta em linhas homogêneas de esferográfica, sem nada que defina um lugar específico, traz apenas a certeza de não ser a própria paisagem. Em modo reverso, autentica as coisas para torná-las tão reais quanto um documento, carimbando em tinta ou relevo a representação genérica de suas formas; estampa e marca d'água confirmam a existência de um mundo a olhos vistos, mas fazem pensar na originalidade daquilo que se vê. Compõem o conjunto *confirmador de paisagem*, 01 carimbo de silicone, 01 relevo sêco e o desenho digitalizado que os gerou.



Também resultante de deslocamentos entre Florianópolis e São Paulo, a série de ações/intervenções *como esconder paisagens* foi realizada especificamente nos hotéis da rede Ibis. Bastante padronizados, os quartos dessa rede de hotéis sempre contém pequenos quadros retratando paisagens, no mais das vezes, montanhosas ou marinhas. Então, de modo a extrapolar a desatenção anestesiante que estas suscitavam, tal repetição redundou em rápidas intervenções associadas a essas "imagens-muzak". O plano funcionava do seguinte modo: entre a retirada e o reposicionamento dos quadros, entrava em ação um pequeno estêncil contendo a silhueta de uma palmeira pronta para ser preenchida a caneta diretamente sobre a parede, assim, plantou-se a

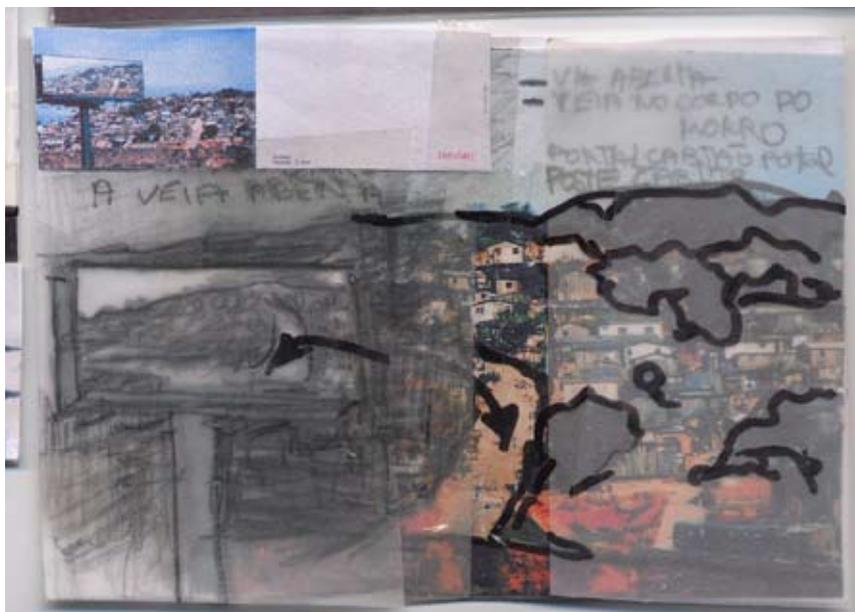


esmo toda uma série de desenhos para não serem vistos. Premeditadamente, foram utilizadas canetas hidrocor, intensificando no traço a padronização da imagem e fixando aquela presença oculta nas paredes do hotel, pois, em superfícies recobertas por tinta a base d'água, esse tipo de caneta penetra mais profundamente, dificultando a posterior remoção do desenho e causando reaparecimento da imagem, mesmo após sucessivas demãos.

postais - sem título, via expressa, Morro do Horácio, concha e enviar

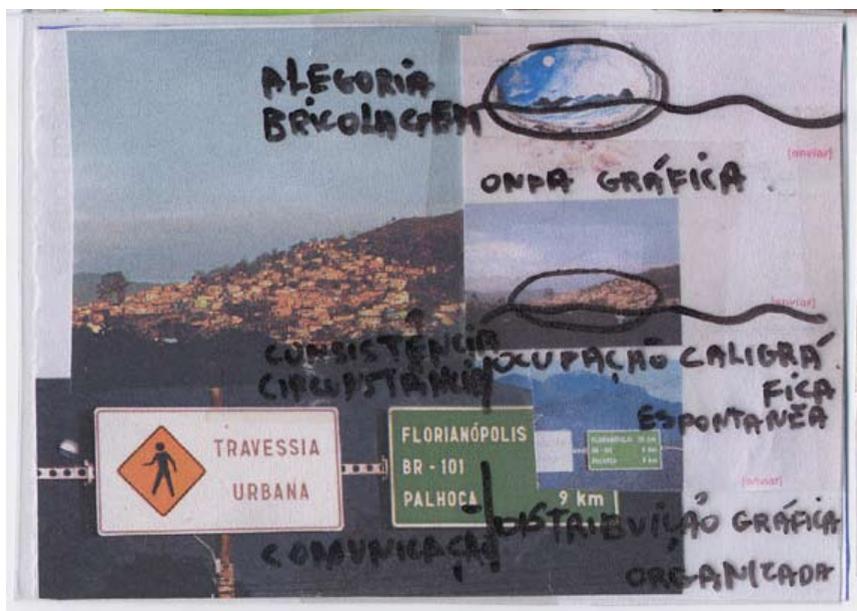
Este breve conjunto de “anti-postais” apresenta Florianópolis em suas vistas mais cotidianas e menos estereotipadas, naquilo que tange à aparência perfeita dos cartões-postais convencionais.

Primeiro trabalho da série, *sem título - paisagem do tempo* (2005) surge como decorrência de inúmeras idas e vindas entre São Paulo e Florianópolis. Tais deslocamentos não



deram a ver apenas paisagens turísticas e paradisíacas, pelo contrário, cicatrizes e ruídos da ilha tomaram relevo nesse despertar. Assim, os trabalhos subseqüentes - *Morro do Horácio* (2005), *via expressa* (2006) e *concha* (2005) - acentuam esse desconcertante reencontro entre o imaginário de uma paisagem idílica e a ilha em terra e osso.

Nesse caminho, duas ações circundam e reiteram esse raciocínio, uma em forma gráfica, outra em modo de intervenção urbana: num gesto denunciatório, o



carimbo *enviar* (2006) convoca à propagação deste olhar desperto entre aqueles que possam ter cerrado os olhos para o horizonte, enquanto que o gigantesco painel de via expressa, projetado para apresentar a paisagem a si, arrisca uma toada mais retumbante para acordar a cidade de Floriano.

Os cartões foram impressos em *off-set* (com tiragem de 250 unidades) e o carimbo confeccionado em unidade auto-entintável. O *outdoor*, ainda em projeto, foi concebido a partir de fotografia digital, assim como as demais imagens.

cap. 2 - arquiteturas verdes

“Mas os próprios criadores não têm às vezes, a idéia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa [ou suprimir-lhe alguma coisa, acrescentamos], parodiá-lo, para melhor se livrar dele [...].”
(DELEUZE, 1990, p. 33)

chassis ajardinados

Em minhas constantes deambulações por São Paulo observei, fotografando sistematicamente seus jardins, dois, entre tantos, dos modos de constituição de seus espaços e utilizo aqui para descrevê-los os conceitos de “espaço liso” e “espaço estriado”, tal como postulados por Deleuze e Guattari (1997, p.189-190). O “liso” refere-se ao espaço sem bordas relativo ao crescimento espontâneo da vegetação nas praças, canteiros, calçadas, alguns jardins residenciais, etc. Em especial, reconheci esse estatuto também nas heras e trepadeiras que recobriam vários tipos de edificações, muros, cercas... Ao “estriado”, correspondiam os jardins planejados, com seus passeios definidos, plantas geometricamente modeladas, tudo projetado de modo a ligar pontos, a traçar condutos.

Distinguindo as características próprias dos espaços “liso” e “estriado”, Deleuze e Guattari apontam: para o primeiro, o mar - emblema da fluidez e plasticidade; e para o segundo, o formato cruciforme das “grelhas” - que caracterizam a planografia urbana. Temos, então, no modo de organização espacial “estriado”, uma estratégia construtiva que parte do modelo, para dele extrair suas variações; enquanto que, no modo de composição espacial “liso”, temos um agenciamento de forças imanentes, que começa em qualquer ponto, pelo meio, pondo o espaço em variação, numa espécie de “cromatismo generalizado” da paisagem.

Nesse sentido, por meio do “olhar do retorno” percebi em Florianópolis a paisagem filtrada pela polarização entre o “modo liso” e o “modo estriado”: de um lado, aglomerados de edificações, e, nos interstícios, matagal - favela do Morro do Horácio -; de outro, as casas de jardins geometricamente

cultivados - bairro de Jurerê Internacional -, cujas construções à beira-mar reproduzem em escala residencial, diversas estilizações palacianas, e também observei os econômicos conjuntos habitacionais populares implantados, planejadamente, na periferia.

“A natureza é variada segundo os climas. Fazemos pois variar os climas para fazer esquecer aquele em que estamos. Mudemos as paisagens do jardim como o cenário da ópera, mostrando nele, de fato, o que os mais hábeis pintores poderiam oferecer em matéria de decoração, todos os tempos e todos os lugares.”
(Pintor e Gravador Anônimo apud BALTRUSAITIS, 1999, p. 221)

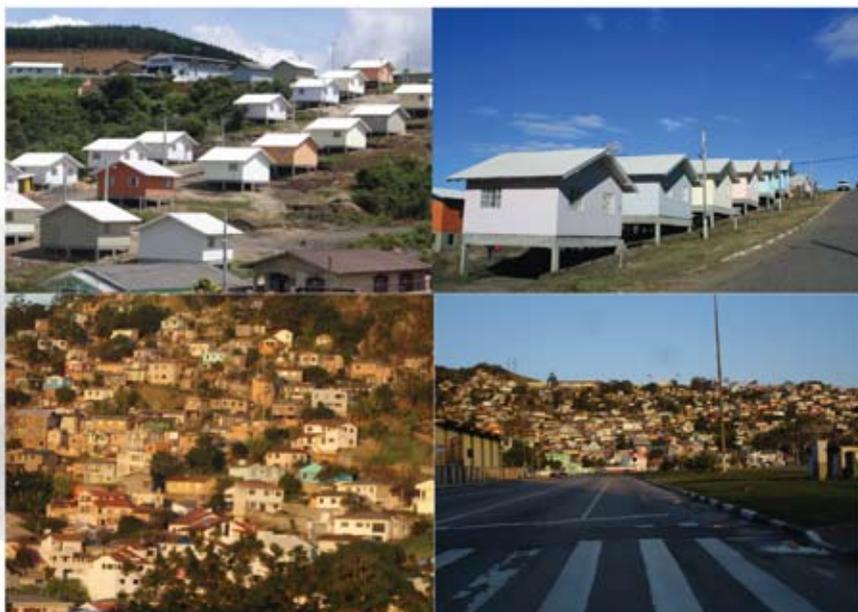
Observando assiduamente o Morro do Horácio desde a janela do meu apartamento acompanhei o ritmo irregular do seu crescimento morfológico e a constante reconfiguração dos espaços e fluxos, barracos, vielas, becos, vegetação... Também frequentei cotidianamente bairros populares e de elite que nasceram planejados.

“Bani dos jardins esse monte confuso
De edifícios diversos criados pela moda,
Obelisco, rotunda e quiosques e pagode,
Prédios romanos, gregos, árabes, chineses,
Caos de arquitetura sem finalidade e sem opção,
Cuja profusão aridamente fecunda
Encerra em um jardim as quatro partes do mundo...]”
(DELILLE apud BALTRUSAITIS, 1999, p. 221)

Ao contrapor o projeto urbanístico de Jurerê Internacional, juntamente com os projetos dos conjuntos habitacionais populares, à ocupação não planejada e desordenada do Morro



(aqui vai colada a imagem do "Jurerê")



do Horácio, uma questão se interpôs: qual a relação dos fluxos e dos bloqueios na constituição de um constructo paisagístico, e, por conseguinte, quais planos de existência determinam um ou outro modo de compor a paisagem? Daí deriva o problema do clichê e da "sociedade de imagens". A essa questão só poderia responder por meio de uma pesquisa da sensação, de modo empírico.

Compreendi o fluxo por seu funcionamento, na medida em que algo passava e algo estava sendo bloqueado, e do mesmo jeito, algo o bloqueava ou o fazia passar. Então, os caminhos nos jardins e as ruas ou vielas no traçado urbano, eram lugares de passagem, elementos de ligação, condutos que faziam o trânsito de um ponto a outro, enquanto às suas margens estavam situados os pontos de paradas, que consistiam nas moradias ou noutros estabelecimentos, tanto de desaceleração quanto de suspensão total do movimento, assim também os cruzamentos, os faróis, os becos, etc.

Tratava-se de experimentar a paisagem em sua multiplicidade característica, seja nos planos de captura ou de fuga, em suas potências espaciais constitutivas. O que pode um corpo inserido numa paisagem, cuja composição implica apenas linhas de fuga, desestratificação de toda a natureza; ou o que pode um corpo num espaço composto para a captura?

Em cada caso trata-se de, primeiro, misturar-se ao fluxo, desterritorializar-se, dessubjetivar-se, liberar-se de um tempo medido e espacializado, tornar-se transportado e afetado e devires, empreender a fantasia, o delírio de percorrer terras distantes para criar nelas mundos possíveis; segundo, desacelerar,

interromper os movimentos de desterritorialização para reconstituir formas em profundidade, regras protetoras, semelhanças e contigüidade que permitam colocar ordem nas idéias e nas coisas, subjetivar-se a funções quaisquer que sejam elas.

Ouvi certa vez do Filósofo sobre o Poeta, era mais ou menos assim: ...alguém está atrasado por velocidade: e fez coisas demais, atravessou muitos espaços em relação ao tempo relativo daquele que o esperava. Então, a lentidão aparente do primeiro transforma-se em velocidade louca de espera do segundo...

A oposição entre as duas paisagens, "lisa" e "estriada", e as respectivas subjetividades é abstrata, pois são apenas dois modos de constituição da paisagem e subjetividade, duas perspectivas que se alternam, que não param de passar de uma à outra, sem que haja percepção desse processo. Não se para de reconstituir um modo no outro, ou de se extrair um do outro. O projeto de organização não pára de operar sobre o fluxo imanente do território, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los, reconstituir formas e sujeitos. Inversamente, as potências imanentes não param de se extrair das estruturas das organizações, de empurrar partículas para fora dos estratos, misturando as formas por força de velocidades diferenciais, não param de destruir as funções por meio de agenciamentos moleculares.

A questão que se colocava era: o que significa tal plano de organização, transcendente, prevalecer sobre outro, com

relação ao modo de constituição do ser? O estado conjurando o nomadismo; a sociabilidade subjugando a mundanidade, os bandos; a arborescência constringendo o rizomático. A partir daí, aprofundi a pesquisa, selecionando na paisagem um lugar em que pudesse experimentar simultaneamente a maior variedade de espaços e suas relações constitutivas.

Foucault aponta os “sítios” do jardim paisagístico como o mais antigo tipo de heterotopia, já que o jardim consegue sobrepor num mesmo espaço real, à maneira de um palimpsesto, vários outros espaços, “sítios” até mesmo incompatíveis entre si. O jardim tornou-se, nesse contexto, um “fabuloso” objeto de estudo, uma maquete do microcosmo. Com efeito, o jardim é, ao mesmo tempo, a menor parcela e a totalidade do mundo: “heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da Antiguidade”.

O que faz um **cipreste* na praia** em Florianópolis?

* (árvore de até 45 m - *Cupressus sempervirens* -, da fam. das cupressáceas, com copa geralmente muito estreita e esguia, ramificações terminais lineares, de um verde forte, e com pequenos estróbilos globosos e pêndulos; nativa do Sul da Europa e do Sudoeste da Ásia, simboliza a tristeza; sua madeira, homogênea e aromática, foi usada em sarcófagos egípcios, móveis gregos, arcas medievais)

Durante a realização da pesquisa de campo registrava fotograficamente imagens de jardim com variados pontos de vista: pequenos espaços situados no entorno de edificações de todo tipo; plantas diversas revestindo estabelecimentos, formando “jardins verticais”; varandas, alpendres e sacadas de prédios; vestíbulos, átrios, quintais, entradas de residências ou imóveis construídos para qualquer finalidade; estruturas recobertas por plantas como pergolatos e portais; praças, canteiros de ruas, avenidas. Também juntava imagens

selecionadas em revistas de jardinagem, de decoração *outdoor*, buscava na internet retratos dos jardins palacianos europeus, a fim de compará-los ao meu estoque de imagem realizado em campo.



Nas "viagens" aos jardins, tanto aos reais, quanto aos da internet ou das revistas e livros impressos, experimentava às vezes sensações de furor contra a medida, leveza contra a gravidade; vivenciava a intuição de um segredo em franca oposição à explicitude de uma forma racionalizada; sentia a vibração de uma potência contra a soberania do cânone; percebia a insurgência de uma máquina vital contra o aparelho ideológico. Via o distribuir-se num campo aberto, o ocupar o espaço, preservando a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não era ir de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada - espaço "liso". Parecia haver uma conexão do conteúdo e da expressão por si mesmos. A matéria nunca sendo a priori preparada é heterogênea, é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo e uma matéria de expressão). Contudo, via também, no paisagismo dos jardins projetados, o plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro, que implica uma forma organizadora para a matéria, e uma matéria preparada para a forma – trata-se de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. Num caso, "ocupa-se o espaço sem medi-lo", no outro, "mede-se o espaço a fim de ocupá-lo". Para esse último, esforçam-se em atribuir características de estabilidade, eternidade, identidade, constância, em fornecer-lhe um estatuto firme, porém sob a condição de eliminar dele toda propriedade dinâmica e nômade como as potências do devir, toda heterogeneidade em variação contínua, etc., e de impor-lhe regras civis, estáticas e ordinais.

“Civilização da imagem? Na verdade, civilização do clichê, no qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações (embora isso exista, [...]) mas se não houvesse mais nada, tudo cairia na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescentado de outros clichês). [...] Por outro lado, a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê encubra a imagem...). Mas, às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. [...] Não basta, decerto, para vencer parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. [...] Era preciso que a imagem se liberasse dos vínculos sensório-motores [...]. Mas isso não bastava: era preciso que entrasse em relação ainda com outras forças, para escapar ao mundo dos clichês. [...] Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótica e sonora pura, a imagem sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu estado de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal... [...].” (DELEUZE, 1990, p. 09-36)

Como colocar a questão? Lutar contra o clichê, existindo dentro desse mesmo dispositivo, e subvertê-lo? É em termos de concorrência, num campo de interação, que é preciso rivalizar com ele; pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de metamorfose e os aparelhos identitários, os bandos nômades e os estados civilizados. Um mesmo espaço circunscreve sua interioridade em estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos estados ou se volta contra eles.

A paisagem do "sítio" do jardim francês é tipicamente estratigráfica, sendo constituída por "agenciamentos" ocorridos no apogeu do Império Romano. Dentre esses "agenciamentos", o destaque é dado aos postulados do livro *De Architectura*, célebre tratado de Vitruvius, escrito em 27 a.C. e considerado o único texto datado da Antiguidade clássica que chegou até nossos tempos. Segundo Justino Maciel (2007, p. 44) a arquitetura vitruviana constituía-se de: "ordenação" (*ordinatio*), "disposição" (*dispositio*), "euritmia" (*eurythmia*), "comensurabilidade" (*symetria*), "conveniência" (*decor*) e "distribuição" (*distributio*).

A "disposição", relativa ao modo gráfico de apresentação das obras arquitetônicas, subdividia-se em: "planta" (*ichnografia*), "alçado" (*orthographia*) e representação "cenográfica", em perspectiva (*scaenographia*). A "euritmia" dizia respeito à correspondência equilibrada entre a altura, a largura e o comprimento, ou seja, às diferentes dimensões de uma edificação. A "comensurabilidade" se referia à relação harmoniosa, regular e simétrica entre o todo e as partes. A "conveniência" ou decoro, dispunha da organização dos ornamentos no espaço arquitetônico, com relação à sua

adequação às normas culturais e convenções artísticas, bem como sua pertinência em definir não só a circulação pelos espaços, mas também conferir distinção e atribuir valores aos variados comportamentos sociais. A “distribuição” se referia tanto à gestão, à administração do espaço em termos pragmáticos, ou seja, em relação ao equilíbrio entre orçamento e disponibilidade de materiais.

No *De Pintura*, Alberti retoma os temas da arquitetura vitruviana, em especial a representação cenográfica tal como definida no *De Architectura*, contudo substituindo a escrita descritiva e pragmática de Vitruvius pela demonstração matemática das leis da perspectiva. Essa sistematização do dispositivo da perspectiva permitiu a criação de uma ilusão de espaço tridimensional sobre um plano bidimensional. Não obstante os séculos que separam *De Architectura* e *De Pintura*, tanto em Vitruvius, que viveu no apogeu imperial da *pax romana*, quanto em Alberti, já num contexto renascentista, o dispositivo da perspectiva tende sempre a uma estase do espaço e do tempo, estase que representa um impedimento do devir.

Esse impedimento secular do devir se estende à planografia do jardim paisagístico francês do século XVII, na forma de uma versão estereotipada dos cânones e valores da cultura greco-romana e renascentista – ou seja, é uma paisagem estratigráfica de signos, cujo plano de organização é análogo a um palimpsesto de clichês.

Escolhi o jardim francês como emblemático do clichê paisagístico. Trabalhei sobre suas imagens realizando operações de corte, contração, deslocamentos, no sentido de provocar um abalo

no significado cultural paisagístico ali cristalizado. Procurei, com esses trabalhos, tratar o problema dos processos culturais hegemônicos homogeneizantes. Conseqüentemente, este problema remete aos modos de constituição de uma subjetividade que se submete a supremacia de culturas que se supõem superiores, mas que não conseguem senão reproduzir continuamente o mesmo sistema ou conjunto de juízos que elaborou, supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural.

De modo a orientar meus procedimentos poéticos não só na fase de seleção das fotografias, mas, sobretudo na construção das obras poéticas apresentadas aqui neste capítulo, estudei a distinção que Roland Barthes¹ faz entre os termos “studium” - referente aos aspectos simbólicos e sensológicos de uma fotografia - e “punctum” - referente ao “sentir”, que se dá ao atentarmos para o detalhe pungente e a leitura temporal da foto como “isso foi”.

“[O *studium*] é, visivelmente uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, [...] É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros

.....
1 Em A Câmara Clara, Roland Barthes distingue a coexistência de dois elementos heterogêneos “punctum” e “studium”: o *studium* é a porção simbólica sensológica da fotografia, ou seja, é sua estrutura como código; é o *punctum*, que remete ao sentir, devir sensível de uma paisagem. É pelo *punctum* que olho a fotografia de uma paisagem e estremeço: a paisagem já esteve ali porém já não está mais; e, no entanto, ao meu olhar, ela continua ali. Na fotografia a paisagem é a imagem viva de uma paisagem morta.

históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; [...] essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte[...]. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)." (BARTHES, 1994, p. 11-48)

Especificamente no caso dos trabalhos realizados que compõem a série **arquiteturas verdes**, o *studium* se refere a todos os aspectos culturais do "sítio" jardim - a idéia de espaço "modelizado", "geométrico", "racionalista", bem como a idéia de "caminho" e "passagem" – considerando que tais elementos do jardim são simbólicos, culturais e como tal, a paisagem aí não é um efeito de fabulação, mas reconhecimento e evocação dos jardins. Em resumo: arquitetura verde, passagens, portais, todos esses elementos estão previamente codificados, todos nós sabemos o sentido desses elementos, eles não nos causam estranheza nem nos desorientam. Até mesmo a dimensão cenográfica do jardim é um modelo *a priori* – seja ele um jardim francês ou inglês, tudo já está codificado. O jardim é o elemento *studium* das fotografias fixadas sobre chassis de mdf, pois tudo aquilo que pude nomear e descrever em seu traçado não pode mais me ferir.

Diferentemente, remeto ao *punctum*, os recortes efetuados nas fotografias espessadas pelo MDF, pois, é justamente nessas cavidades que se forja um devir cujo efeito é o distúrbio na imagem. Em cada caminho vazado nos “chassis ajardinados”, há um estremecimento que desorienta, justamente porque não é mais possível defini-lo, não conclusivamente - por isso mesmo é um *punctum*: o detalhe, a barreira, a fenda e o vazado que não se pode nomear, fere.

Etimologicamente, a perspectiva linear significa “visão clara”. Isso quer dizer que os objetos representados numa superfície plana são vistos sem referência a suas formas ou relações absolutas. Na expressão artística do dispositivo perspectivo, o desenho do quadro é calculado de modo que seja válido para um único ponto de vista. (GIDEON, 2004, p. 58)

Dentre os elementos codificados no palimpsesto de clichês paisagísticos, é via de regra que a “vista clara” do dispositivo da perspectiva é uma noção que não se costuma contestar: se aceita a naturalização de um dispositivo visual predominante datado - pictórico em sua gênese -, como modelização compositiva intrínseca ao quadro fotográfico.

Assim, uma questão central se torna premente: se o “sítio” jardim é, em si mesmo, palimpsesto de clichês, conclui-se que na atualidade o dispositivo-jardim equivale a um clichê-dispositivo. Já não se trata aqui de abordar linhas de fuga, mas entrelinhas de fuga na articulação entre dispositivo-jardim e clichê-dispositivo, já que aquilo que vemos na atualidade é o acúmulo de dispositivos sobre dispositivos sobre dispositivos, de clichês sobre clichês sobre clichês. Daí atinarmos com uma questão crucial nesta pesquisa: o dispositivo jardim e suas linhas de fuga seriam eles mesmos clichês?

Pensando dessa maneira, se via de regra as máquinas de visão reciclam modelos da realidade sensológica, via de fuga, elas desnaturalizam visões do mundo e, ao mesmo tempo, criam uma nova imagem, visão de mundo.

Nesse contexto, como abrir uma linha de fuga no dispositivo da perspectiva renascentista - ele mesmo uma máquina de visão secular, portanto já da ordem do sensológico? De início podem-se adotar estratégias que ponham em devir dispositivos e linhas de fugas, mas isso só não basta. Existiria no dispositivo jardim, além de linhas de fuga e entrelinhas fugazes equivalentes a limiares de passagem entre o dispositivo da perspectiva, que nos faz ver paisagens que estão deixando de ser as nossas, um outro dispositivo, o fotográfico, que nos faz vislumbrar paisagens por vir, por habitar? Assim, no caso desta pesquisa, é importante ressaltar tais entrelinhas, como demarcações da passagem do paradigma pictórico para o fotográfico.

“Dizem com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia, transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e óptica da câmera obscura. Digo: não, são os químicos. Pois o noema *“Isso foi!”* só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é, literalmente a emanção de um referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui [...]”
(BARTHES, 1984, p.121)

Aproximando o “conceito de sensologia” de Mario Perniola ao texto de Roland Barthes, pode-se dizer que, a partir do momento

em que o "já-sentido" (o *studium*, nos termos de Barthes) é subsumido pelo "sentir" (o *punctum*) até ser recalçado², o sujeito da experiência (o que olha) é lançado numa linha de fuga, se dissolve experimentando a pura exterioridade. Com os trabalhos a correlação fica assim: "já-sentido", *studium*, fotografia, e, "sentir", *punctum*, recorte. Após transpor o portal (tela verde), habitar a fenda (vazio branco), se é arremessado à parede, reterritorializado, mas em outra paisagem, à "terceira margem" da fenda - o "espaço liso".

Quando a paisagem já se encontra codificada, quando suas edificações e jardins cultivados obedecem a modelizações, sejam de que ordem forem – políticas, históricas, culturais, econômicas – estamos lidando com a indiferença sensológica, privados de encontros, de acontecimentos que poderiam desencadear devires sensíveis no corpo humano e no da paisagem.

Os "chassis ajardinados" deste capítulo apresentam-se como portais, como indícios liminares que atestam que toda imagem "é estruturada como um limiar" (HUBERMAN, 1998, p. 243), pois nessa cisão inelutável entre a paisagem que meu "olhar do retorno" fabula e a paisagem sensológica da qual me tornei consciente, torno-me um corpo em constante trânsito,

.....
2 No livro *Do sentir*, Mario Perniola (1993) discorre sobre a pré-determinação do sentir. O autor comenta, que até a primeira metade do século XX, os objetos, pessoas, acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido, vivido como uma experiência interior, quer esta causasse alegria ou dor, objeto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo que não percebiam ou não queriam perceber. Na atualidade os objetos, pessoas, acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vêm ocupar o sujeito com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada. A diferença consiste entre o *sentir* e o *já sentido*; o que está por sentir pode ser sentido ou não, mas o já sentido só pode ser internalizado, seja ele como for.

circulando por portais ajardinados e arrastando comigo os devires sensíveis, num movimento em que sinto o que fabulo e fabulo o que me sinto sendo.

Com efeito, em seu conjunto, os “chassis ajardinados” são tomados em seu estatuto de processualidade criativa, ou seja, na perspectiva de seu “ser do sensível”. Desse ponto de vista, são dispositivos capazes de cercar as imagens sensológicas, dando-lhes a sobrevida no devir sensível:

“As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. [...] O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir outro (continuando a ser o que é) [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

Podemos ser insensíveis às imagens, quando ainda não as percebemos; podemos ser sensíveis em relação a uma imagem, se ela nos afeta; e, por último, podemos ser indiferentes a uma imagem, quando ela já se tornou clichê, paisagem sensológica. Segundo Bergson (1990), algumas imagens podem ser sem serem percebidas. Como tal, nosso corpo é insensível a elas, já que não são objetos de nossa reconhecimento ou evocação: é como um ponto cego no campo de visão.

Diante das fotografias de jardim que compõem meu arquivo ou que foram utilizadas na realização dos trabalhos poéticos, posso dizer “isso foi” (Barthes), pois essas fotos atestam que os jardins estiveram ali, não importa por quanto tempo, diante do fotógrafo. Portanto, sejam essas fotografias da ordem do “sentir” ou, ao contrário, “sensológicas”, elas representam o jardim enquanto um acontecimento no mundo. Entretanto,

quando essas mesmas fotografias são adesivadas em mdf, elas continuam a ser imagens de jardim aplicadas sobre um chassi espesso recortado. Ou seja: “esse jardim pôde ser visto”, já que é, também, um dispositivo espacial já sedimentado simbolicamente, uma visão recortada do nosso mundo.

Diferentemente, como objeto poético, os “chassis ajardinados” funcionam como linhas de fuga do dispositivo. Assim, nos embreamos por lugares fora do mapa, como se a visão do mundo e a visão de um mundo fossem traçados de um só caminho que não nos é dado de antemão, e que, portanto, para que seja percorrido, é preciso que seja criado.

É certo que todo dispositivo tem suas linhas de fuga - em direção às imagens que são sem serem percebidas. No caso do objeto poético, culturalmente ele pode ser visto e “isso foi”. Mas, além disso, ele é poético e como tal pode criar um novo ponto de vista, pode criar um novo regime de imagens onde antes só havia um ponto cego - pode ser visto e “agora”. Contudo, para que um novo regime de imagens exista ele também precisa ser criado; e dentre todas as infinitas imagens que são sem serem percebidas selecionamos apenas as adequadas à criação de um novo ponto de vista sobre a nossa civilização do clichê.

Se todo regime de imagens é um dispositivo, a tomada de consciência dos clichês faz com que a máquina de visão que lhe dá sustentação possa finalmente ser vista. E mais ainda: um objeto poético nos faz ver as imagens que eram sem serem percebidas, em suas entrelinhas de fuga. Assim, temos a co-presença entre a imagem e a visão do mundo conhecido, por um lado e, por outro, a imagem de um novo mundo por vir e

a nova visão de mundo. É desse modo que o objeto poético cerca as imagens que são sem serem percebidas de um mundo, ele é o dispositivo que nos dá a vê-las, a partir de agora, como paisagens nascentes.

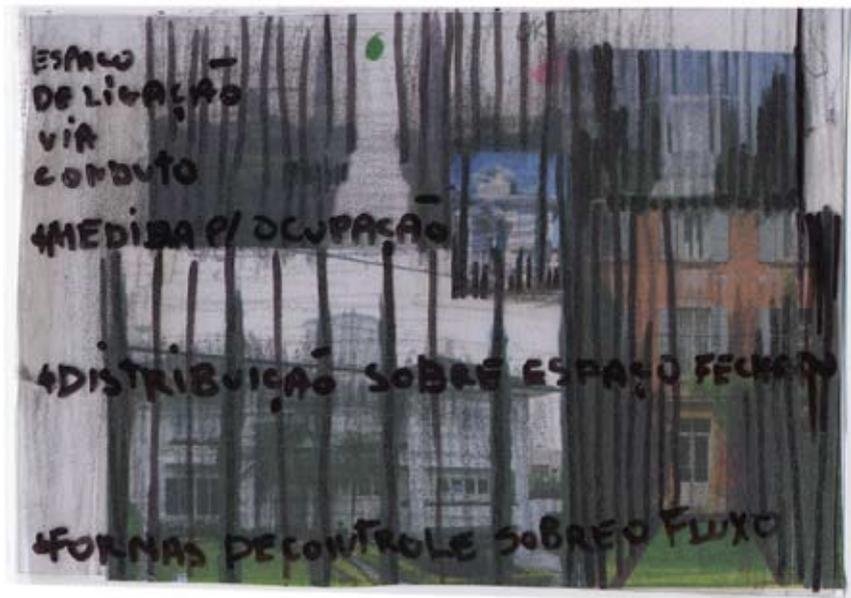
Finalizando, em toda fabulação cercamos o jardim paisagístico de um mundo. A cada fabulação criou-se um cartão-portal, como se este fosse inscrição poético-visual a demarcar a paisagem. No cartão-portal, a imagem é estruturada como um limiar de passagem “para fazer sentir novamente o mesmo afeto que o desse puro sensível que talvez pense, mas que certamente não escreve.” (*apud* RANCIÈRE, 2000, p. 514).

memorial

ciprestes

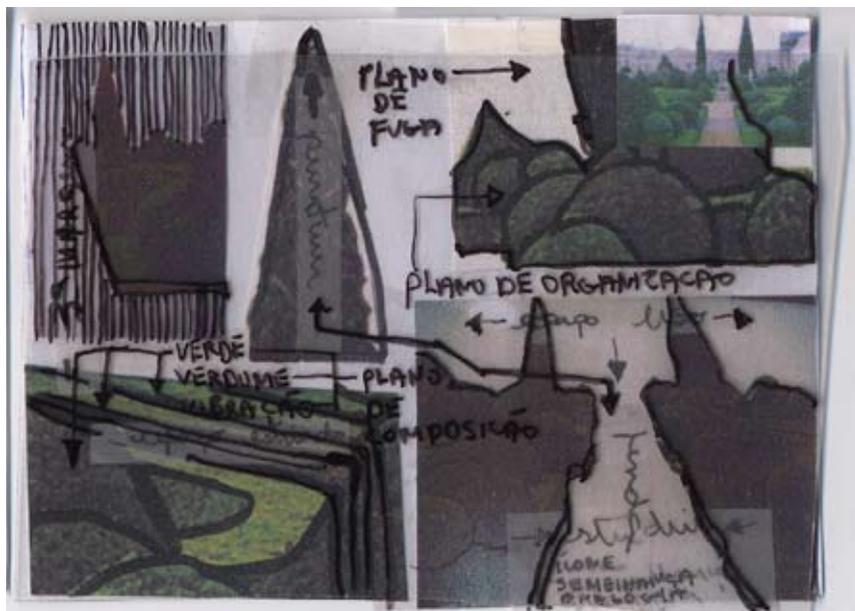
O díptico *ciprestes* integra a série *arquiteturas verdes*, iniciada em 2006 e ainda em desenvolvimento. Essa obra surge como projeto intuitivo da referida série, que permaneceu latente durante alguns meses antes de se desdobrar em novos trabalhos. De certo modo, esse período de latência tem grande relação com o modo processual que permeia esta e as demais obras da série, pois, a imagem foi recortada a partir de uma revista especializada em paisagismo e jardinagem, procedimento também utilizado na construção das obras subseqüentes.

Originalmente, a imagem exemplificava um jardim francês com plantas ornamentais podadas em diferentes formas



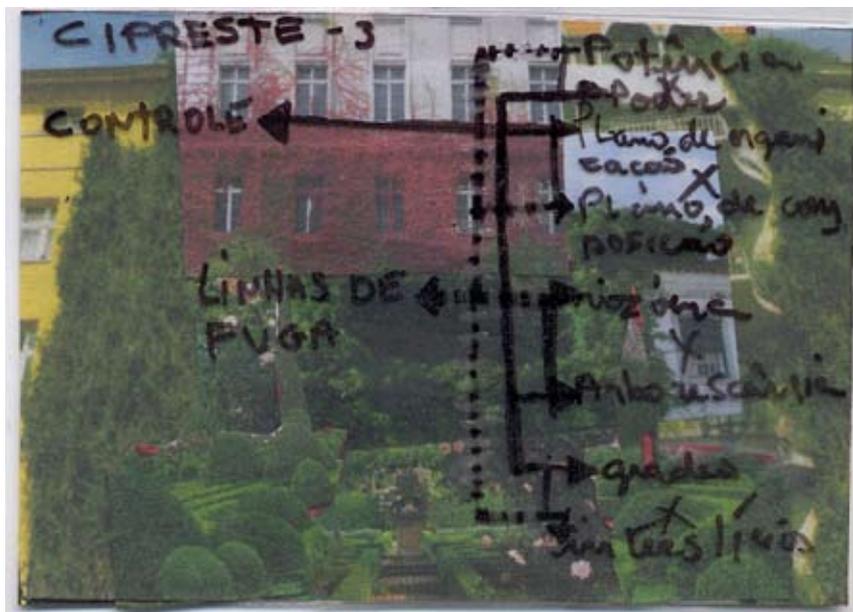
geométricas, contendo algumas estátuas em meio ao verde e um palácio cor-de-rosa ao fundo. Este jardim ladeava a entrada principal da edificação, abrigando uma grande fonte na última etapa do caminho central conferindo imponência e sofisticação à paisagem. De fato, as plantas não tinham grande importância isoladamente; pelo contrário, funcionavam como parte de uma composição maior, que tinha o verde geometrizado como pano de fundo para a valorização de elementos arquitetônicos propositadamente eleitos.

Tendo em vista esse contexto, a operação poética consistiu em remover tudo que não fosse parte da matéria vegetal representada na imagem, ação que foi realizada manipulando a imagem digitalmente. Assim, a cena foi dividida em duas



partes, acentuando, a um só tempo, caminho central e jardim, antes coadjuvantes de uma experiência orientada a uma finalidade pretendida: o palácio.

Esta fotografia foi impressa em duas peças de mdf recortadas a L.A.S.E.R., com dimensões máximas de 230 x 300 x 0,3 cm (peça esquerda) e 195 x 300 x 0,3 cm (peça direita). Apoiadas no piso e encostadas na parede, as placas apresentam-se ligeiramente inclinadas para trás e afastadas cerca de 35 cm entre si. O vão central que simula o caminho original, criando um vazio que é preenchido pelo branco da parede e pelo olhar do observador.



arquiteturas verdes - arco, passagem, muro, espiral, Alhambra (castelo verde), pedestal e verticais.

Este conjunto de trabalhos dá seguimento à pesquisa iniciada em *ciprestes*, constituindo a série intitulada *arquiteturas verdes*, que, no limite, apresenta-se como “um só trabalho”, um políptico sem início, número de peças e final definidos.

Embora nessa série participem lado a lado imagens apropriadas e fotografias tomadas in loco, não há diferenças compositivas marcantes entre uma e outra obra, pelo contrário, foram propositadamente escolhidas imagens cuja composição (ângulo da câmara, distância em relação ao motivo, amplitude de campo, luminosidade etc.) apresenta-se muito



semelhante. Dessa forma, acentuaram-se os clichês presentes nesses fragmentos de paisagem, visando a potencialização da problemática presente em *ciprestes*.

As imagens que deram origem às peças arco, muro, espiral, verticais e pedestal foram retiradas de diversas fontes, num processo que inclui simultaneamente coleta e edição - principalmente publicações sobre arquitetura, jardinagem, paisagismo e turismo participaram dessa etapa - que transcorria cada vez mais embebido de um olhar bastante seletivo, constituído a partir das repetições percebidas antes e durante a busca por imagens.

Assim, em *Alhambra [castelo verde]* e *passagem*, embora não tenham como base imagens apropriadas, o clique da câmera já



estava envolto pelos pressupostos e exigências que nortearam a etapa da pesquisa descrita acima. Talvez, nem mesmo a experiência do percurso nos jardins do Palácio de Alhambra (Espanha) tenha passado imune a esse processo; vê-se agora a própria visita como decorrência de um olhar e intenções anteriores.

Todas as obras dessa série foram impressas em mdf e recortadas a L.A.S.E.R., sendo a montagem e dimensões máximas conforme descrito abaixo:

- *verticais* 202 x 295 x 0,3 cm (peça esquerda) e 213 x 261 x 0,3 cm (peça direita); distantes 30 cm de um dos diedros internos da sala, cada peça será presa a uma parede, formando um ângulo de 45° entre si.



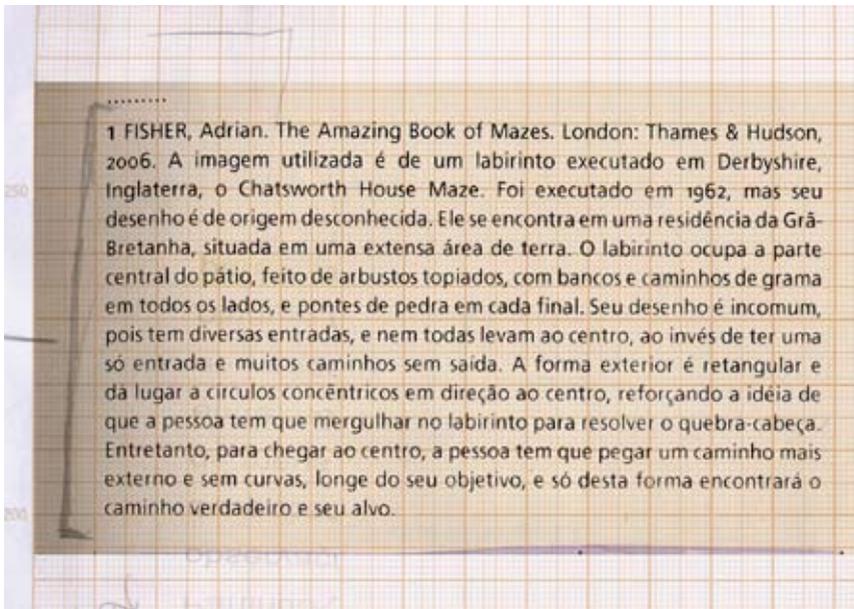
- *espiral* 104 x 297 x 0,3 cm; apoiada no piso e encostada na parede, ligeiramente inclinada para trás.
- *muro* 353 x 144 x 0,3 cm; apoiada no piso e encostada na parede, ligeiramente inclinada para trás.
- *arco* 215 x 240 x 0,3 cm; apoiada no piso e encostada na parede, ligeiramente inclinada para trás.
- *passagem* 442 x 240 x 0,3 cm; apoiada no piso e encostada na parede, ligeiramente inclinada para trás.
- *Alhambra [castelo verde]* 543 x 290 x 0,3 cm; apoiada no piso e encostada na parede, ligeiramente inclinada para trás.
- *pedestal* 120 x 155 x 0,3 cm; impressa em ambos os lados, presa por cabos ao teto e distante 5 cm do piso.



labirinto

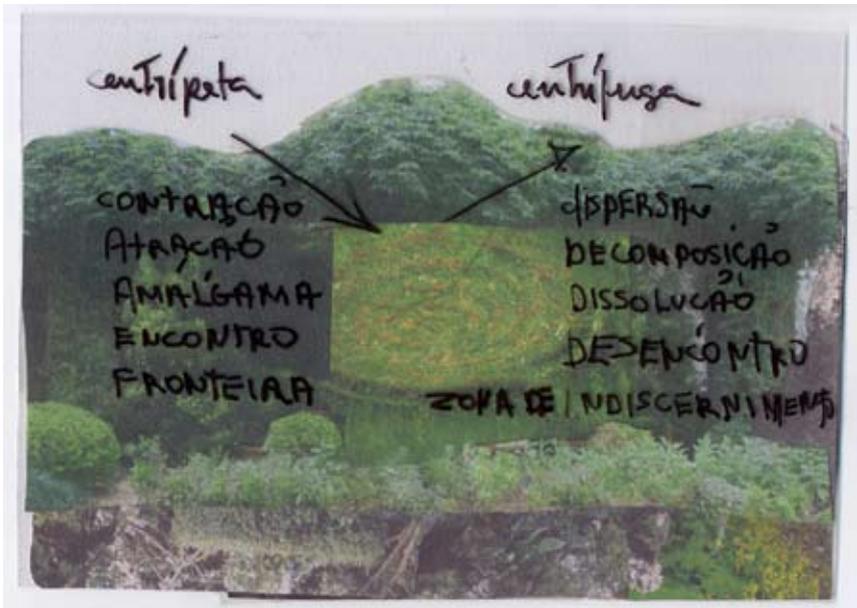
Enquanto transcorria a pesquisa sobre jardinagem e paisagismo - que também motiva a série *arquitecturas verdes* - o encontro com a obra de Adrian Fischer derivou num projeto de instalação intitulado *labirinto*.

Inicialmente, pretendia-se a construção de um espaço ocupado por círculos concêntricos entrecortados por barreiras e passagens, num desenho bastante similar aos projetos de Fischer¹. A intenção não era criar um labirinto de fato, mas sim a virtualização de um espaço pré-existente, que pudesse pôr em xeque a validade de limites pré-estabelecidos para um determinado percurso. Nesse sentido, a própria montagem do projeto deveria explorar o tácito jogo de limitações que habitam o espaço expositivo, potencializando a dúvida frente à licença para pisar sobre ou ultrapassar o desenho disposto no piso.



Entretanto, com vistas a ganhar maior flexibilidade durante a montagem e ocupar áreas maiores, o projeto acabou assumindo outro desenho. Para tornar-se um obstáculo imageticamente mais impressionante, foi adotado o atual traçado retangular, mais condizente com a condição específica pretendida em relação ao espaço onde futuramente deverá ser apresentado.

Com área total de 36m² (6 x 6 metros) e 5 cm de altura em relação ao piso, o projeto tomará forma como um discreto tablado de madeira, que ocupará o principal acesso às salas de exposição do Museu de Arte de Santa Catarina². Recortado e rebaixado cerca de 15 mm em relação à superfície do tablado, o desenho do labirinto será preenchido pela imagem impressa da textura superficial de arbustos podados, geralmente utilizados em labirintos verdes. Assim, o traçado do labirinto poderá ser seguido ou não, porém nunca ignorado, pois, mesmo que não seja visto imediatamente, esse conjunto de pequenos desníveis causará alguma sensação táctil aos pés dos visitantes.



considerações finais

Ao final de “cartão-portal”, um arquivo fotográfico com centenas de paisagens, com seus infindáveis elementos, temas e atmosferas. Um inventário dos signos cromáticos, gráficos, composicionais, afetivos, que progressivamente ampliam e prolongam o campo de visão. Uma coleção de imagens-paisagens organizadas cronologicamente em formato de fichário. Uma seqüência de entornos, cada qual sustentando, entre uma borda e outra do quadro fotográfico, um continuum sensorial autônomo. A paisagem não pára de se expandir, não pára de se multiplicar.

Contudo, desmontado o arquivo, dispostas essas imagens-paisagens num só plano, à maneira de um quebra-cabeças fotográfico, o que se evidencia é um mosaico de heterotopias e heterocronias entrecruzadas, desencaixadas, desalinhas. Nesse sentido, a paisagem aqui é experimentada como um descontínuo, como uma fratura no campo de visão. A paisagem não pára de se contrair, não pára de se multiplicar.

Esta a tarefa do artista: extrair destas multiplicidades - mistos de continuidade/ descontinuidade, e de expansão/ contração - que afetam o campo de visão a cada deslocamento espacial e temporal realizado, um “bloco de sensações”, um “documento-monumento” a ser “carimbado e confirmado” como Paisagem.

Pois, se como afirma Deleuze, não temos memória para a paisagem, já que ela é “o sentir”, pode-se daí deduzir o estatuto processual de sua imagem contemporânea: nosso entorno se constitui na medida em que evocamos as paisagens que estão deixando de ser as nossas, e, ao mesmo tempo, fabulamos as paisagens que estão começando a ser as nossas.

Portanto, a escolha do arquivo como formato de apresentação para a tese se deve às propriedades de “coleccionismo fotográfico” que a pesquisa contém e a contínua variabilidade que a paisagem significa. Então:

1. esse arquivo faz da paisagem uma construção contínua;
2. nesse arquivo toda paisagem é um quadro “transbordante”, ou seja, a paisagem não é só o que está nos limites do quadro (“quadro-limite”, como chama Jacques Aumont), mas também o “fora de quadro” (Jacques Aumont);
3. por fim, o objeto-gráfico-arquivo de apresentação da tese é um “quadro-objeto” (Jacques Aumont), então o arquivo-objeto é também um elemento da paisagem, ele é uma possibilidade de “moldura” para as imagens que estão em seu interior e que não param de se multiplicar - então o objeto-gráfico-arquivo da tese é, em si mesmo, “uma” “paisagem/multiplicidade emoldurada”.

*

Este trabalho desenvolveu-se através da movimentação entre dois mundos implicados, mas autônomos. Eles são, para todos os fins essenciais, completamente necessários um ao outro, na medida em que só podem existir se houver entre eles um interstício, a partir do qual se resiste aos intentos tradutórios de um, no outro.

Ocorre, deste modo, certa estanqueidade, um limite para além do qual não é possível ir. Não estamos, no final das contas, sempre a um infinitésimo de todas as coisas; não há uma

incomunicabilidade efetiva em todo encontro; a palavra não traz consigo o silêncio, já no ato mesmo em que se a pronuncia?

Este interstício, esta fenda que se introduz entre estes dois planos, que se nos apresenta como de dimensões infinitesimais, pode ser pensada alegoricamente como um buraco que nunca acaba; cuja profundidade, em que pese sua condição de fresta, vai àquela além da qual o intelecto não pode mais aceder.

A construção alegórica, ao dizer outro – como é o caso – introduz, consigo, elementos de descaminho. Ao se falar de fenda e de profundidade, se pensa de imediato no abissal, na verticalidade que leva para baixo, esquecendo a porção ascendente desta mesma direção. E se essa fenda fosse como uma ampulheta, de tal modo que o superior e o inferior a ela pudessem se expandir indefinidamente?

Não podemos viver fora do espaço; nosso aparato perceptivo o contém como propriedade imanente, o que não significa necessariamente que a existência se oriente por quadrantes, ou mesmo que se oriente (espacialmente). Esta pequena fenda, portanto, cuja natureza pretendemos antecipar sob a forma de representações espaciais e geométricas, contém forças tectônicas, ciclópicas, primordiais, arcaicas. Não se opõe à razão ou à lógica, à conceituação estética: é seu fundamento, o barro de que se nutrem, potência criativa – caos.

“Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. [...] A junção (não a unidade) dos três planos é o cérebro. [...] A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não-filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência. [...] Ora, se os três Não se distinguem ainda pela relação com o plano cerebral, não mais se distinguem pela relação com o caos no qual o cérebro mergulha. [...] É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, [...].” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 267-279)

Ainda que não se possa viver em meio ao caos, não há qualquer possibilidade de se afirmar a vida e as forças que a sustentam, se não se mergulhar nele, para retornar com o peito a plena carga de ar - ar novo. A vida não se opõe ao caos; ela se debate contra os poderes do modelo, do standard, do clichê. É contra sua naturalização que resiste, uma vez que o natural, quando se refere à vida, não passa de um instantâneo, que se vai dissolver na anti-naturalidade imanente ao ato de criação.

A operação poética que se realiza ao longo deste trabalho - que guarda afinidade com a estrutura conceitual que a ampara, sem com ela se confundir - quer realizar esta faculdade suprema do ato de criação: resistir aos poderes que querem aprisionar a vida; vencer as forças que pretendem tampar as fendas e falhas, de onde emanam o ar puro daquilo que ainda não foi organizado ou sistematizado; fundar o inexistente, onde tudo parecia determinado e organizado.

Esta operação, ainda que baseada nas possibilidades inerentes ao ato de criação artística, se desenrola a partir de estratégias que lhe são próprias. Se, portanto, o clichê se afigura como um dispositivo que modula de tal modo intensidades, durações, extensões em que nos sentimos a salvo no acordo frágil entre o pensamento e as coisas, copia-se o existente de forma a produzir modelos daquilo que precisamente podemos ou pretendemos suportar, então é preciso conceber contra-dispositivos, que ancorem o ato de resistência.

As operações poéticas que se realizaram ao longo de todo o percurso deste trabalho não tem outro sentido senão esse: criarem contra-dispositivos; artefatos de resistência, vias de desterritorialização. Por este recurso, as paisagens naturalizadas; as estruturas a que nos habituamos a ver desapareceram de nosso campo de visão.

Da reunião, que ocorre entre a coisa e olho que a vislumbra emerge a estranheza de uma estrada interrompida; da locomotiva que continuou seu movimento indefinidamente, depois de descarrilada (com que ansiou André Breton)¹.

A "arquitetura verde", como emerge neste trabalho, é um operador poético, na justa medida em que traduz o embate entre a "experiência sensológica" e a "experiência fabuladora", ou seja, entre um condicionamento do sensível, que se dá por bloqueio das potências criativas e a explosão dos afetos que a paisagem visionária libera.

¹ Ver a este respeito KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, AS. 2002.

É importante observar, contudo, que sua potência de contra-dispositivo não está em seu ser-precisamente-assim, mas no fato de que permite e propicia conexões ao infinito, de tal maneira que aquilo que se nos oferece como natural pode ser continuamente desfeito. É por isso que se faz necessário afirmar que estamos diante de um operador, cuja finalidade não é tornar preciso ou compreensível, mas reverberar, como sensação, a agonia dos jardins, que lutam para se livrar dos poderes de fossilização que investem contra eles. No interior daquele contra-dispositivo, é a natureza inteira que clama, e o faz como natureza humanizada: é a nós como jardins, que se dirige².

² "I can, in practice, relate myself humanly to an object only if the object relates itself humanly to man". (MARX apud Benjamin, 1999, 209)

referências bibliográficas

referências bibliográficas

- ÁBALOS, Iñaki. **Atlas pintoresco. Vol: 2 los viajes.** Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ACOSTA, Daniel. **Paisagem portátil. Arquitetura da natureza Estandarizada** São Paulo: USP, 2005. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- ARANTES, Antonio. (Org.). **O Espaço da diferença.** Campinas: Papyrus, 2000.
- ARANTES, Otília. **Urbanismo em fim de linha.** São Paulo: Edusp, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações.** In: Jardins e terras de ilusão. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- BAKHTIN, MIKHAIL. **MARXISMO E FILOSOFIA DA LINGUAGEM.** São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens.** Campinas: Papyrus, 1997.

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **The Arcades Project**. New York: Harvard University Press, 1999.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: El Andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CASTRO, F. & COPON, M. **Paisajes en ninguna parte**. Revista del Occidente, Madrid, n. 189, p. 49-64, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma. Espelho do Mundo**. In: **O Olhar**. São Paulo: Cia das letras, 1993.
- CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisseia, s/d.
- CLÉMENT, Gilles. **Manifiesto del tecer paisaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COLAFRANCESCHI, Daniela. **Landscape + 100 palabras para habitarlo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COOPER, Paul. **Jardín y paisaje**. Barcelona: Blume, 2006.
- DAVILA, Thierry. **Marcher, créer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XX siècle**. Paris: Editions du Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Mil Platôs.** São Paulo: Editora 34, 1995-1997 [editado em 5 volumes].

_____. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Régis. **El tiempo de la image.** Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

GALÍ-IZARD, Teresa. **Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GUATTARI, Félix. **Caosmose - Um novo paradigma estético.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cândia Leão. São Paulo: Ed 34, 1993.

FISHER, Adrian. **The amazing book of mazes.** London: Thames & Hudson, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **De outros espaços**. Tradução de Pedro Moura, E-zine Vector, série a ,1998. http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. Acesso em: 12 de dezembro de 2008.

GALOFARO, Luca. **Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporaneo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUIMARÃES, Ana Lúcia Oliveira. **A imagem gravada: ou esse papel de parede vai embora ou vou eu**. São Paulo: USP, 2005. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

HENDY, Jenny. **A practical guide to topiary**. London: Aquamarine, s/d.

HERZOG, Werner. **Caminhando no Gelo**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

JEUDY, Henri; JACQUES, Paola (orgs). **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA, 2006.

KASTNER, J. e WALLIS, B. **Land and environmental art**. New Cork: Phaidon, 2005.

KOOLHAAS, Rem. **La ciudad genérica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. Grids. In: **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1986.

LAILACH, Michael. **Land art**. Barcelona: Loc Team, 2007.

MADERUELO, Javier. **Del arte del paisaje al paisaje como arte**. Revista del Occidente, Madrid, n. 189, p. 23-36, 1997.

_____. (org.). **Paisaje y pensamiento**. Madrid: Abada Editores, 2006.

_____. **Paisaje y territorio**. Madrid, 2008. Disponível em: <http://www.cdan.es/cdan>. Acesso em: maio de 2008.

_____. **El paisaje: génesis de um concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

MANO, Rubens. **Intervalo transitivo**. São Paulo: USP, 2003. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial/FAPESP, 2002

MESQUITA, Giorgia. **O pitoresco**. Florianópolis: UDESC, 2007. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis - SC, 2007.

MILANI, Raffaele. **Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad** In: Paisaje y pensamiento. Madrid: Abada Editores, 2006.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual.** Ed 34: Rio de Janeiro, 1999.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC, 2003.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico.** São Paulo: ECA /USP, Studio Nobel, 2005.

_____. **Do sentir.** Lisboa: Editorial Presença: 1993

PINI, Ivonne. **El paisaje reformulado.** In: Once. Revista do Programa de Maestria em Artes Plásticas y Visuales. Bogotá, p. 67-70, 2007.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias.** São Paulo: Editora Saraiva, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política.** São Paulo: Exo experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje.** Madrid: Éditions Gallimard, 2007.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Paisagens artificiais.** In: Politizar as novas tecnologias. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária.** Campinas: Papirus, 1996.

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

- SCHELLE, Karl. **A arte de passear**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. **Arte e arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SMITHSON, Robert. **Un recorrido por los monumentos de Passaic**, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- STEENBERGEN, Clemens & REH, Wouter. **Arquitectura y paisaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- THOREAU, H. D. **Caminhando**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- TUROWSKI, Jan. **The Schreber Garden: the Green Oasis for city dwellers**. In: Cabinet: a quarterly magazine of art and horticulture. Issue 6, Spring, 2002.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- VITRUVIO. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- WALL, Jeff. **Fotografia e inteligência líquida**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2001.
- WINES, James. **Green architecture**. Köln: Taschen, s/d.

Sites:

www.a-castle-for-rent.com/castles/gardens.htm

www.einmannorchester.ch/gin/europe

www.fundacionnmac.com

www.alhambra.org/esp/index

www.cdan.es

www.virose.pt

Este livro foi impresso em
papel pólen 80 g/m² e
encadernado manualmente;
em sua composição foram
utilizadas fontes da família
Frutiger e clichê tipográficos.

São Paulo fevereiro de 2009





1000 111111 1.7 2009

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](#)