



Núcleo de Antropologia, Performance e Drama [Napedra]

Anais do Encontro Internacional de Antropologia e Performance [EIAP 2011] São Paulo

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Apoio

Fapesp, Capes, Departamento de Antropologia da USP, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Pró-reitoria de Extensão e Cultura da USP, Pró-reitoria de pós-graduação da USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), LISA, USP, UNICAMP, UNESP

**Catlogação na Publicação Divisão de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**

**E56 Encontro Internacional de Antropologia e Performance (2011: São Paulo, SP)
Anais do Encontro Internacional de Antropologia e Performance (EIAP)
25 de setembro a 1 de outubro de 2011
Coordenação geral: John Cowart Dawsey, Regina Polo Müller.
São Paulo:Napedra:FFLCH-DA/USP:IA/UNICAMP, 2012.**

ISBN 978-85-7506-211-1

1. Antropologia. 2. Artes. 3. Performance.

I. Dawsey, John Cowart, coord. II. Müller, Regina Polo, coord. III. Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – Napedra. IV. EIAP 2011. V. Título.

CDD 301.2

Mesa 2: Antropologia, artes da performance e cidade

Guillermo Gómez Peña (La Pocha Nostra)

Regina Pólo Müller (IA/Unicap, coord. Napedra)

Euler Sandeville (FAU/USP)

Apresentação

Há várias abordagens para interpretar a cidade. Podemos pensá-la como morfologia e tipologia (SOLÁ- MORALES I RUBIÓ 1997, PANERAI *et al.* 1983), como dinâmicas ambientais (SPIRN 1995, HOUGH 2004), como estruturas urbanas que suportam as mais diversas práticas para produção, circulação e consumo (VILLAÇA 2001, LEFEBVRE 2001), como espaços da vida, da intersubjetividade e espaços de poder (CALDEIRA 1984, VOGEL e SANTOS 1985), como normatização e regulamentação (MEIRELLES 1981), como história (SICA 1981, BENEVOLO 1983), como espaços de transgressão (DÉBORD 1999) e assim por diante. Esses recortes temáticos revelam intencionalidades e posicionamentos que são espaciais, sociais, políticos, e se desdobram na seleção de procedimentos interpretativos e descritivos.

Mas a dimensão sensível da cidade, e da paisagem (CAUQUELIN 2007), aninha-se existencial em sua arquitetura, nos seus espaços lúdicos, nos espaços de convivência e trabalho, nas práticas que os geram para neles se abrigarem, transformando-os. Essa arquitetura da cidade não é apenas visualidade e funcionalidade, nem é apenas economia e política; é experiência, é significada no vivido. O sentido da cidade se dá em suas práticas, nas heranças que abrigam, nas temporalidades em que se constrói a paisagem como lugar, obra histórica e social coletiva, e como múltiplas formas de estar com outros e consigo mesmo (SANDEVILLE JR. 2004, 2005, 2010). É sempre uma cidade que poderia ter sido outra, geralmente melhor em sua qualidade, resultante de nosso trabalho e de nossas decisões. É, portanto, também uma cidade em gestação, que ainda pode ser outra.

Alguns aspectos da nossa cidade-arte sensível: fragmentos paisagísticos da paisagem

A arte tem dado inúmeras contribuições à representação e discussão da cidade e da paisagem natural, mesmo se pensarmos apenas nas artes plásticas. De certa forma, a arte inventa cidades desejadas tão reais como as Cidades Invisíveis (1990) de Ítalo Calvino (1923-1985) ou a cidade moderna e animada de August Macke (1887-1914), um dos membros do Der Blaue Reiter (fundado em 1911). Mas, muito antes dessas cidades contemporâneas, as cidades povoam a arte (e vice-versa). Basta pensar nas cidades de Giotto (1266-1337) ou de Ambrogio Lorenzetti (ativo a partir de 1319), observadas por anjos e demônios e cenário do drama espiritual e político humano; nas praças quase reais com os tipos populares de Pieter Bruegel (1525?-1569); nas Venezas de cores e formas sensuais de Canaletto (1697-1768) e Francesco Guardi (1712-1793).

Não apenas isso, os campos criativos e intelectivos se reforçam e se interpenetram, sua especialização e segmentação cognitiva é uma ficção posterior. O que vemos é um trânsito contínuo e mutuamente enriquecedor na construção dos diversos campos e saberes. Os exemplos são muitos, seleciono alguns. Nos afrescos da Sala das Perspectivas (1519) na mundana Villa Farnesina em Roma (1508 e 1511), construída para o banqueiro Agostino Chigi (1466-1520), Baldassare Peruzzi (1481-1536) é arquiteto e pintor, realizando o encontro cênico entre pintura e arquitetura, integrando um sofisticado ambiente para festas e espetáculos. Ou no ilusionismo levado no limite cênico-arquitetônico do Teatro Olímpico de Vicenza, construído entre

1580 e 1585, por Andrea Palladio (1508-1580) e por Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Mas temos de reconhecer dependências menos óbvias do que estas entre arte, arquitetura e urbanismo.

O urbanismo italiano no “renascimento” inicia-se com pequenas intervenções no tecido medieval, possibilitado por uma geometria desenvolvida em grande medida nas artes plásticas. Mas possibilita também um verdadeiro laboratório espacial para o desenvolvimento dessa linguagem. Penso na Piazza della Santissima Annunziata (conjunto aqui referido construído entre 1417 e o início do século 17), com os trabalhos de Filippo Brunelleschi (1377-1446), Michelozzo di Bartolommeo (1396-1471), Leon Battista Alberti (1404-1472) e outros. Mais tarde um pouco, escultura, arquitetura e o domínio teatral do espaço livre dão o desenho de Lorenzo Bernini (1598-1680) para a Praça de São Pedro (realizada entre 1656 e 1663 para o Papa Alexandre VII, da família Chigi), fechando em um abraço o povo que contempla a monumentalidade longamente construída da Basílica. O trabalho não seria possível sem a cooperação das artes, sob o engenho de Bernini. É arte, é cidade, é arquitetura, é urbanismo, performance sob muitos pontos de vista.

Um outro exemplo. As experimentações nas artes e as discussões neoplatônicas, tal como reunidas na Vila de Fiesoli construída por Giovanni de Medici (1421-1463) a partir de 1451, descortinando o panorama de Florença. Essas experimentações e interações influenciaram um conceito de jardim que reinterpreta a tradição romana da “antiguidade clássica”, estabelecendo eixos de perspectiva, simetrias, cruzamentos elaborados, integrando o plano do jardim e seus volumes com a estatúaria, a hidráulica e tantas outras habilidades. A pequena Vila se define na relação com o amplo panorama para a paisagem que inclui a cidade, tornando-o parte integrante de um cenário idealizado para as reuniões dos círculos de humanistas. Essas vilas já não dependem de uma ordem agrícola ou defensiva, tendo como finalidade festejos, jantares, e o debate dos clássicos, no encontro privilegiado entre arquitetura, paisagismo, escultura, pintura, filosofia. Muito do repertório do urbanismo nascente vem das experimentações nos jardins italianos, e estes no diálogo conceitual e sensível com a produção na pintura, e a eles retorna. Não se trata apenas de influência entre esses campos para nós insistentemente apresentados como distintos, mas de trânsito criativo entre eles, a partir da experimentação.

Caso clássico aquele em que as avenidas que se experimentam nas vilas florentinas e romanas ganham expressão cênica e dramática nas reformas de Sixto V (1521-1590) durante seu papado em Roma (de 1585 a 1590), no qual as vias rasgadas na cidade para interligar em perspectiva as igrejas são mais nítidas no plano conceitual, já que a ondulação das colinas insere uma outra dimensão perceptiva nesses eixos. A experiência é ampliada. No reinado de Luis XIV (1643 a 1715) pode-se falar de um verdadeiro plano de obras em Paris sob a direção de Colbert (entre 1664-1683) e depois de Louvois, sendo o conjunto de obras supervisionadas por grupo de funcionários-arquitetos sob supervisão de J. Hardouin Mansart e depois Ange Gabriel. Nesse contexto, o repertório a que vínhamos referindo, com a expertise de Le Nôtre (1613-1700) nos jardins de Versalhes (as reformas do antigo pavilhão de caça começam em 1661), estabelece o vocabulário para o eixo de expansão pensado para Paris após a demolição das muralhas em 1672 (para a criação do bulevares), a oeste das Tulherias (Le Nôtre já reformara os jardins das Tulherias entre 1665-1672). O eixo, até então restrito aos jardins dos palácios, em especial depois da demolição do palácio

das Tulherias, se prolonga do Louvre, pela av. das Tulherias (Champs Elysées, traçada a partir de 1667), passando Place de la Concorde ainda por ser criada (1755-75), estendendo-se bem depois até La Defense (centro de negócios que começa a se organizar na segunda metade do século 20), com inúmeras e significativas intervenções urbanísticas e arquitetônicas em todo esse conjunto que não cabe agora relatar. Naquele momento esse é o limite de expansão da cidade, e inúmeras obras são realizadas nessa região. Pela planta de Delagrive de 1728 nota-se que além dos bulevares, o que existe de fato são campos e alguns focos de expansão nesse setor, decorrentes desses investimentos.

Repertórios que, espero ter demonstrado, se desenvolvem e se retroalimentam na experimentação entre as artes, a arquitetura, as intervenções urbanas, a filosofia, a jardinagem, concebendo um ambiente integrado para o refinamento e erudição dessas elites. E para sua exibição. Retornemos novamente aos períodos fundadores dessa sensibilidade que desdobramos aqui. Todas essas esferas juntas, e não separadas como aprendemos a pensá-las desde o século passado, formam uma ambiência que anunciam a erudição e poderio econômico e político de seus possuidores. E não me refiro apenas às obras resultantes, mas às práticas no espaço construído, seja o recinto arquitetônico, seja o espaço público. Bem conhecido é o caso da festa de celebração da Entrada Real de Henrique II em Rouen, em 1550, organizada pelos comerciantes locais interessados no tráfico (comércio) do pau-brasil da colônia portuguesa. Em uma ilha, logo na entrada do cortejo, reproduziram um teatro vivo com cenas dos nativos da terra chamada de Brasil, com índios tupinambás trazidos para a celebração.

Nem escapa aí a curiosidade da ciência ainda nascente diante do mundo “descoberto com as navegações” e a necessidade de sistematização para a conquista, a disputa de mercados. Papagaios e índios circulam como curiosidade nos salões; artefatos ganham os gabinetes de curiosidade, enquanto mapas e desenhos são por vezes trancafiados como segredos de estado; relatos, como as cartas de Américo Vespúcio (1454-1512, Carta de Sevilha de 1500, Mundus Novus circulando a partir de 1503, BUENO 2003) que, inventadas ou não, tornam-se folhetins; plantas dos diversos continentes, como já acontecera no helenismo, ganham agora os jardins italianos prenunciando as coleções botânicas. O ajardinamento, até então restrito aos recintos dos palácios e vilas ganharia também o espaço urbano, como bem nos mostrou Hugo Segawa, ao estudar o surgimento e difusão dos passeios públicos nas cidades desde o século 16, isso não apenas na Europa, mas também na América espanhola. Recintos do ver e ser visto (SEGAWA 1986) permaneceriam restritos até o século 19 fundamentalmente à nobreza e alta burguesia, com formas de representação e circulação nesse espaço elaboradas, como denotam as ilustrações de época. Locais nos quais o tipo popular, se comparece, é subserviente.

Ou, numa outra direção, carregada de antagonismos simbólicos com esses modelos precedentes (SANDEVILLE JR. 1996), o desenho que “imita” o natural torna-se instrumento de invenção da paisagem a ser construída, e também de sua apreensão e valoração. Esse outro repertório foi bem mais do que um estilo, foi uma nova forma de olhar e usufruir a paisagem, de transformá-la. O pitoresco é uma verdadeira revolução estética, tendo como centro irradiador a Inglaterra no século 18. Para se ter uma ideia da dimensão da pintura nesse novo olhar da paisagem natural, embora não seja sua única influência, basta comparar *Paisagem com Apolo e Mercúrio* (1645) e *Paisagem com Eneas e Delos* (1672), de Claude Lorrain (1600-1682), com o parque de Stowe

(i.1715), propriedade de Lord Cobham ou com Stourhead (1740-60), propriedade do banqueiro Henry Hoare. Como processo de projeto, esse percurso é notavelmente exposto nos desenhos de Humphry Repton (1752-1818) em seus *Red Book*, nos quais ensaia para os clientes a situação da paisagem como se apresenta ao olhar, e como será, uma vez transformada paisagisticamente.

Esse repertório atravessa o Canal ainda mesmo antes da Revolução Francesa, com a transformação do Petit Trianon em Versalhes, em 1781, em um jardim inglês, no qual Maria Antonieta gastava longos períodos. É esse repertório plástico que irá, transformado, fornecer o imaginário dos parques desenhados por Jean-Charles-Adolphe Alphand (1817-1891) em Paris sob Napoleão III, e que se difundiria pelo mundo. Sua potência se desdobra inclusive nas experimentações urbanísticas que lhe devem muito das possibilidades formais (como também o devem aos utopistas), com as Cidades Jardins idealizadas na Inglaterra por Ebenezer Howard (1996; original de 1898: *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform*, reeditado em 1902: *Garden Cities of Tomorrow*). Implantadas nos primeiros anos do século 20, já em 1903 em Letchworth, com projeto de Raymond Unwin (1984; *Town Planning in Practice*, de 1909) e Barry Parker, sua influência se desdobra entre nós. A *City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited*, criada em 1911, com consultoria do arquiteto paisagista francês Joseph Bouvard (do qual tornaremos a falar mais adiante), traz Barry Parker para implantar os bairros-jardins em São Paulo a partir de meados da segunda década, ocasião em que, entre os muitos projetos realizados aqui, concebeu a reforma do Parque da Avenida Paulista (Siqueira Campos) em 1918. Se observamos os desenhos desses projetos, destacam-se por sua qualidade gráfica, e os espaços concebidos e construídos, como se pode observar nas fotos de época, revelam uma inequívoca pretensão de uma arte urbana, no meu entendimento.

A invenção da paisagem

A esse conjunto de práticas a serviço das elites, que se desenvolve solidário e não como campo de especializações, de onde lhe advém uma beleza adicional, chamei em meu doutorado *fragmentos paisagísticos da paisagem*. É necessário olhar melhor a paisagem a que se referem, mas, neste artigo, limitar-me-ei a circunscrever a ideia de paisagem, indicando que a abordagem necessita ser ultrapassada. Um único exemplo para que se entenda o que estou indicando. Costuma-se dizer que a renascença, a partir de Jacob Burckhardt (1818-1897), com seu notável e hoje um pouco subestimado estudo *A cultura do Renascimento na Itália* (1991), publicado em 1860, tende a ser pensada como um período civilizatório da história humana. Nesse ponto, se perde a paisagem, para se ficar apenas com seus fragmentos paisagísticos.

Transformado em civilização, o renascimento não dá conta do que foi o período, mas apenas de umas poucas experiências, ainda que formadoras de todo um modo de pensar e sentir que nos alcança. Em alguns momentos chega-se a falar de um “homem da renascença”. Mas quem era esse homem? Leonardo da Vinci (1452-1519), que depois de marchar como conselheiro militar no séquito do duque Valentino em 1502-1503 e do terrível César Bórgia (em 1503), filho do Papa Alexandre VI, Bórgia (1492-1503)? Ou os camponeses franceses e ingleses, que viviam em aldeias tais como as descritas em Barthélemy, Contamine, Duby e Braunstein (1990), nas quais eram frequentes as casas de um único cômodo ou poucos, que abrigavam no mesmo espaço a família e os animais para resistirem ao frio? Qual era a paisagem da renascença? Os

palácios visitados por Leonardo, ou os campos que os unificavam e sustentavam? Ou ambos? Se for este o caso, temos olhos apenas um pequeno fragmento das paisagens privilegiado pelas artes.

Mas, nem assim a paisagem resume-se a mera materialidade desses arranjos, é uma condição espiritual. Para Burckhardt:

Para além da pesquisa e do saber, havia ainda um outro modo de aproximar-se da natureza, aliás num sentido muito particular. Dentre os povos modernos, os italianos são os primeiros a perceber e apreciar a paisagem como algo belo, em maior ou menor grau. (1991:218).

Em busca dos “prazeres” *“puramente modernos, nada devendo à Antiguidade”* proporcionados pela paisagem na renascença italiana, como observa na seção justamente intitulada *“A Descoberta da Beleza Paisagística”* Burckhardt sente, não sem razão, que a origem dessa paisagem está no humanismo. Um humanismo muito discutível, é verdade, mas que pelo menos ele o entende em sua selvageria e barbárie (ainda que encantando-se com ela), e que depois foi adocicada em valores universais que nunca corresponderam às suas práticas. Em que lhe pesem as críticas e correções que só seriam possíveis depois, devemos reconhecer nesse autor, em sua erudição, um espírito bem mais lúcido do que grande parte dos que escreveram no último século sobre a renascença, que apontando suas idealizações, não as superam.

Burckhardt retorna então à gênese desse humanismo e pensa em Petrarca, ao escalar em 1335 o monte Ventoux próximo a Avignon, como *“um dos primeiros homens inteiramente modernos - quem atesta completa e decididamente o significado da paisagem para a alma sensível”* (1991:220). O episódio foi registrado em uma carta a Dionigi da Borgo Santo Sepolcro. No entanto, em que pese a beleza dos argumentos que seguem na descrição dos humanistas que lhe sucedem, para o entendimento da paisagem que é plasmada nessa época, a subida ao Monte Ventoux de Petrarca ainda não é paisagem. Quanto importa isso, na medida em que esse argumento é seguido de importantes e complexas reflexões sobre a paisagem, já entendida como uma categoria, que remontam a esse episódio, verídico ou não, em autores como Joachim Ritter (escrito em 1963, integra a Antologia organizada por Serrão 2011) e Jean-Marc Besse (2006, escrito em 2000)?

Parece-nos necessário recusar essa fundação datada de origens, mas mais importante do que isso, é reconhecer a qual representação essa afirmação visa construir. Além do mais, trata-se, até onde entendo no atual estado dos estudos, de um anacronismo, porque a paisagem não é a categoria pela qual Petrarca podia pensar sua *experiência*. Essa objeção me parece fundamental, mas não suficiente, na medida em que o *insight* de Burckhardt coloca o interessante problema da fundação de uma cultura paisagística na medida em que é a fundação de uma cultura (logo civilização) renascentista. E que duas categorias adicionais são mobilizadas para essa fundação, natureza e beleza, doravante profundamente integradas às noções e conceituações de paisagem, seja no âmbito de sua experiência, seja no âmbito de seu estudo. Se pensarmos dessa forma, podemos conceder que o que viria a ser paisagem está ausente em Petrarca, mas sua possibilidade já se anuncia, encontra-se em tensão aí, no trânsito (*trajetivité* é excelente conceito desenvolvido por Augustin Berque, 2000)

entre o material e o imaterial, entre o território e o mundo, entre o sensível e o cognitivo.

É nesse sentido que é interessante se pensar, nesse conjunto de eventos relatados, no “nascimento” da paisagem no ocidente, para usar a expressão de um importante trabalho de Alain Roger (2000), do qual certamente me desvio em algum ponto. Nascimento, e para mim invenção, porque a palavra paisagem, até onde apurei, é uma criação moderna. De fato, alguns escritos anteriores ao século 16 que trazem o termo paisagem parecem ser uma interpretação do tradutor.

A palavra nos veio do francês, *paysage* (derivando de *pays* = país, região, território, pátria etc.), palavra “surgida” (atestada seria melhor) nessa língua, segundo o dicionário Robert, em 1549 (segundo informa POLETTE, 1999) e no português nos séculos 16 e 17: *paugage* (século 16) e *paizagem* em 1656 (segundo CUNHA 1982). Neste último autor (1982, p. 572) encontramos o verbete: “país sm. ‘região, território, nação’ XVII. Do fr. *pays* deriv. do b. lat. *page(n)sis*, do lat. *pagus* (V. PAGO) // *paisAGEM* / XVI, *paugagê* XVI, *paizagem* 1656 etc. / Do fr. *paysage* // *paisAG.ISMO* XX // *paisAC.ISTA* 1844. Do fr. *paysagiste* // *paisANO* / *paysano* XVII / Do fr. *paysan* // *paisEIRO* XX”. Já o sufixo *agem* teria origens distintas (CUNHA 1982), derivando do latim *ago*, *aginis* “com as noções de estado, situação, ação, ou resultado da ação” ou do francês *age* que derivou do latim *aticum*. (SANDEVILLE JR. 2005).

SERRÃO (2011:13) acrescenta informação adicional a esse levantamento, embora em sua essência a conclusão ainda seja próxima:

A transformação do francês *pays* em *paysage* e do italiano *paese* em *paesaggio* ilustraria o deslocamento das noções primitivas de “terra” ou “região” para a representação pictórica de regiões e espaços naturais. Se nas línguas neolatinas a raiz *pays*, ou *paese*, indica a aldeia natal, o lugar de origem familiar e próximo, os termos germânicos *Landschaft* (alemão) e *landschap* (holandês), e o inglês *landscape* reenviam para *Land*, com o sentido de região, parcela de terreno ou circunscrição territorial. Em contraste com a formação recente dos derivados de *pays*, estes são termos antigos que coexistem com a raiz *Land* e significam a forma de uma região ou a parte do território ocupado e trabalhado pelas populações. Mas também nestas línguas viriam a assumir o sentido de uma figuração. O uso do alemão *Landschaft* está atestado num contrato de 1484 para designar o tema específico de um quadro, vindo progressivamente a abranger todo um gênero artístico especializado, sendo bem conhecida a referência de Albrecht Dürer a Joachim Patinier como um “bom pintor de paisagens” (“ein guter Landschaftsmaler”).

O trecho permite corrigir, ou aprimorar, algumas informações constantes em artigos anteriores meus:

Tal é a questão se apresenta também para a palavra inglesa *landscape*, derivada do holandês *landschap*. Segundo se lê na Great Books Online - Encyclopedia (Bartleby.com): “It would seem that in the word *landscape* we have an example of nature imitating art, at least insofar as sense development

is concerned. Landscape, first recorded in 1598, was borrowed as a painters' term from Dutch during the 16th century, when Dutch artists were on the verge of becoming masters of the landscape genre. The Dutch word *landschap* had earlier meant simply "region, tract of land" but had acquired the artistic sense, which it brought over into English, of "a picture depicting scenery on land." Interestingly, 34 years pass after the first recorded use of landscape in English before the word is used of a view or vista of natural scenery. This delay suggests that people were first introduced to landscapes in paintings and then saw landscapes in real life" (disponível em <http://www.bartleby.com/61/74/L0037400.html>).

Pensamos aqui também no termo alemão, *landschaft* que "originalmente possuía um significado de constituição espacial ou ordenamento característico de uma região: a fração 'Land' como país, área, região ou território; e a fração 'Schaf' como constituição ou estabelecimento de uma ordem social" (para POLETTE 1999:86). (SANDEVILLE JR. 2005).

Ensaio de como na língua japonesa se formam palavras que poderíamos traduzir por paisagem indicam também um jogo entre a matéria, o sensorio e o sensível (SANDEVILLE JR. e HIJIOKA 2007). Os meus estudos e os de Adriana Serrão citados neste subtítulo, e de outros autores, mesmo quando há divergências no peso da pintura, da natureza e da cultura na constituição da ideia de paisagem, indicam que no ocidente o olhar moderno inaugura um novo modo de ver e pensar a paisagem, a partir de uma experiência estética (que para mim não pode ser reduzida ao imediato dos sentidos). O termo *estese* não comporta a segmentação artificial entre o sensível e o cognitivo, como se houvesse uma esfera primeira que pudesse permanecer indissociável e imediata na gênese do mundo. Nem mesmo me parece aceitável a ideia de que a percepção seja **apenas** um registro sensorio e imediato do mundo.

O simples recurso à gênese da palavra, se tem sua utilidade, revela-se insuficiente, sem uma visão histórica de como, efetivamente, sucedeu sua incorporação na língua. De qualquer modo, até esse estudo avançar, pensamos não se tratar apenas de supor uma vinculação com as artes, a qual desde cedo se estabelece (que parece explícita, sobretudo na introdução do termo no inglês), mas, ao contrário, de reconhecer um novo olhar que se forma no contexto de grandes transformações que incluem a constituição de um "novo mundo".

Nesse caso, a palavra poderia ter surgido para designar uma nova percepção possível, ainda que logo absorvida na fruição estética que reordenava esse mundo, e a capacidade de apreciá-lo e controlá-lo. Se esse entendimento vier a confirmar-se, esse novo "objeto" ou "olhar" precisaria de uma designação, a qual se deslocaria da questão da delimitação territorial para a sensibilidade, abrindo espaço para que a pintura contribuísse para reorientação desse olhar. Uma questão a verificar, estudar melhor.

O sentido veiculado na argumentação que apresentamos remete claramente à territorialidade e a dimensão cultural e

sensível implicada. Daí é insuficiente definir o “objeto de conhecimento” paisagem com base, exclusivamente, em sua percepção visual (a qual, para nós, ficaria melhor compreendida como panorama, prospecto). A redução da paisagem à sua mera visibilidade formal aproxima sua compreensão da idéia de pitoresco, o “pinturesco”: aquilo próprio para ser pintado, a cena (embora o pitoresco esteja muito além desse sentido). Reduzida a cenário, facilmente resvala para o decorativo, o superficial, o acessório, revelando alguns dos problemas de enfrentamento da paisagem em nossa sociedade. É necessário distinguir, definitivamente, paisagem da representação pictórica ou figurativa da paisagem. Ou seja, aquilo que na pintura corresponde a uma representação, domínio do imaginário e uma inequívoca problemática cultural, transposto como base de entendimento para o espaço a que, simbolicamente, refere-se, conduziria a uma percepção na maioria das vezes estática e não-essencial. O problema maior ocorrerá quando se pretender entender e lidar com a paisagem a partir de sua estereotipação como uma figura (bidimensionalidade rapidamente referida a uma forma, como contrapartida de sua desmaterialização), desvinculado-a de sua natureza processual complexa, a qual ocorre e se explica a partir de processos sociais e naturais. (SANDEVILLE JR., 2005).

Para SERRÃO:

Se uma palavra nova se forma pela necessidade de nomear uma fracção da realidade até aí coberta por outras designações, então a Idade Moderna não inventaria apenas a palavra, mas descreveria através dela uma diferente imagem do mundo. (2011:14).

e

A paisagem, subjectiva e colectiva, “cobre” o solo, objectivo e físico, como repositório de sentido. Esfera de significações, uma paisagem formar-se-ia de sucessivos cruzamentos e interdependências entre as características concretas dos espaços físicos e a camada simbólica sobre eles depositada, o mesmo é dizer, entre os sujeitos (habitantes) e o mundo envolvente. (...) É por isso que se pode defender que a paisagem é uma criação cultural. (2011:21).

Uma nova tradição: natureza e artifício

Porém, insisto nesse ponto, essa condição perceptiva nova, a paisagem, não está apenas na pintura. E se lá também está, é porque está numa condição espiritual e material que em muito a transcende, na experiência de mundo mais ampla em que se realiza. Na arte, em trânsito com outros saberes, se estabelece um repertório ficcional e experimental, no qual se desenvolvem formas de olhar que são propositivas, ou iluminam possibilidades propositivas. Mas se olharmos pela altura da passagem do século 18 para o 19, cabe bem a ponderação de Leonardo Benévolo:

O refinamento e a elegância dos últimos produtos da tradição clássica encobrem a separação total relativamente aos problemas da nova cidade e impedem de fato qualquer

contato entre a tradição e o ambiente que se vai formando por efeito da revolução industrial (BENEVOLO 1981).

Em todos esses trabalhos que mencionamos até este ponto neste artigo, a natureza foi a referência fundante dos saberes e sensibilidades, inicialmente por meio do neoplatonismo que recolocou em circulação a filosofia clássica. Essa tradição a que nos referimos até aqui (na arte e nas “disciplinas”) é posta em crise a partir do século 19, embora forneça o repertório inicial para os desenvolvimentos posteriores.

Essa complexidade que vimos apresentando, já não dá mais conta, a partir da modernidade, embora nos enriqueça imensamente o entendimento da paisagem. Esse estado de coisas atribuído aos humanistas e artistas italianos e holandeses na Era Moderna, se desfez, se reconfigurou. E a paisagem não só sobreviveu, como se tornou uma temática cada vez mais relevante e presente. Não podemos mais dizer que seja a mesma paisagem, nem que seja ainda a mesma natureza. Ao falar de natureza, penso sempre em Robert Lenoble (1990), para quem o homem sempre observou a natureza, só que não era a mesma. O seu sentido, a sensibilidade possível na paisagem (nela, e não diante dela) não são mais os mesmos, nem a relação entre arte e paisagem ainda pode ser a mesma. E o que muda, é uma discussão fundamental para nos pensarmos.

Não se trata de uma “crise” das formas, ou dos “arranjos”, mas da linguagem em seu sentido mais amplo, como construção e representação do mundo. Estamos na transição de um mundo fundado e referente na natureza, para um mundo governado pelo artifício e pelo urbano. Modificações profundas, que não são de crises e continuidades apenas, mas de novas possibilidades. Uma nova forma de ser no mundo engendra uma nova paisagem enquanto configuração e conformação, desde que entendendo as paisagens como nossos modos de habitar o mundo (SANDEVILLE JR. 2010). Segundo Geoffrey e Suzan Jellicoe, no século 20 a paisagem emergiu como uma “necessidade social”:

The popular conception of landscape design has been that it is an art confined to private gardens and parks. This is understandable, because it is only in the present century that landscape has emerged as a social necessity JELlicoe & JELlicoe, 1987.

Entendemos como acerto a afirmação de que nas sociedades da “Era Moderna” os espaços livres (embora não seja essa a expressão que usaram os Jellicoe) se associavam a jardins e parques privados e, se espaços públicos, à representação da nobreza, do Estado e da Igreja Católica (DERNTL 2004). Podemos considerar que a emergência da paisagem como necessidade social - como tão bem definiram os autores citados acima - foi de fato um movimento com novas dimensões evidentes já a partir de meados do século 19 (as reformas de Paris, Barcelona, Viena, o colar de parques de Boston). Mas nem por isso deixam de estar subordinadas às decisões de investimento de uma elite restrita.

Com o crescimento das cidades e sua centralidade na produção, circulação, decisão, por muitas razões a paisagem, e o projeto da paisagem, ultrapassaram o âmbito dos interesses e espaços fechados da nobreza e da burguesia. Ao lado dos passeios públicos, e dos jardins privados, surgem agora os parques públicos, constituídos dentro de um pensamento paisagístico e urbanístico como uma

necessidade da saúde da cidade. Essa ideia chega ao século 20 na criação, por exemplo, do parque na Várzea do Carmo, atualmente Parque Dom Pedro II em São Paulo (1914-1922). Sanear a várzea era uma demanda que remontava ao século 19, no entanto, sua construção vai além desse aspecto. Como tardasse o início das obras desse parque, pensado em 1911 pelo paisagista francês Joseph-Antoine Bouvard a convite do prefeito Raimundo Duprat (gestão 1911-1914), o prefeito Washington Luiz reclama em 1914 seu início à Câmara Municipal:

Não pode ser adiado, porque o que hoje ainda se vê, na adeantada capital do estado, a separar brutalmente do centro commercial da cidade os seus populosos bairros industriaes, é uma vasta superfície chagosa, mal cicatrizada em alguns pontos, feia e suja, repugnante e perigosa, em quasi toda a sua extensão. (...) É ahi que se commettem attentados, que a decencia manda calar; é para ahí que se attrahem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar (...). Tudo isso pode desaparecer, e já, tendo sido já muito melhorado com a canalização e aterrados feitos, sendo substituido por um parque seguro, saudavel e bello, como é o do projecto Cochet. (...) Denunciando o mal e indicando o remedio, não ha logar para hesitações, porque a isso se oppõem a belleza, o asseio, a hygiene, a moral, a segurança, enfim, a civilização e o espirito de iniciativa de São Paulo. (apud KLIASS 1993:115).

Há no discurso de Washington Luiz, no trecho parcialmente citado acima, um preconceito de classe e também racial característico da elite da época. Há ainda ecos que entendem, como o faz Tobias Monteiro (1983:86), que “...se os nossos parques já não nos interessam, façamos da preferência, se não uma escolha de hygiene, ao menos uma regra de bom-tom”. Ecos que remontam à Paris de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) e Alphand, com o sistema de parques criados (em particular o Bois de Boulogne e o Bois de Vincennes), atribuindo-lhes essa função de saneamento, de saúde física e mental, de lazer.

Os grandes trabalhos de Paris são paradigmáticos para o urbanismo subsequente. O Barão Hausmann transformou a cidade entre 1853 e 1869, quando teria mais de um milhão de habitantes, em um grande canteiro de obras. Sua atividade envolveu uma complexa junção de arquitetura urbana, ampliação cênica e estratégica do viário, investimentos privados, criação de espaços livres e estratégias de gestão. As obras de Napoleão III e de Haussmann dependeram da aprovação não apenas de recursos, mas dos interesses representados em diversas instâncias sociais, e não apenas isso, de uma nova capacidade de aquisição, distribuição, gerenciamento e prestação de contas dos recursos envolvidos e de uma nova capacidade técnica na gestão dessas operações.

Voltemos à Várzea do Carmo, com o *Relatório do Anteprojeto do Parque da Várzea do Carmo*, elaborado por E. F. Cochet (que revela também influências do movimento de parques e do “embelezamento urbano” estadunidense), para aquilatar melhor esse sentido dessas nossas configurações no urbano:

A experiência nos tem mostrado que os parques públicos não devem ser somente passeios agradáveis e reservas de ar

puro, mas devem também propiciar educação física às crianças, repouso aos adultos e o desenvolvimento da raça. Nós não devemos nos esquecer também que os jogos ao ar livre são derivativos poderosos para o cabaré e é desejável que áreas de jogos, pequenas e grandes, sejam distribuídas em grande número nos diferentes bairros. Em uma outra ordem de idéias, nos parece igualmente desejável que o parque público seja a primeira escola da natureza para os estudantes e para o público. Propomos que se indique através de etiquetas os nomes e as propriedades mais características das espécies vegetais que comporão a vegetação do parque. (apud KLIASS 1993:117).

No século 19, a necessidade de criar novas formas e estratégias de convivência e representação no urbano, coexistem cada vez mais com uma realidade social brutal, como podemos ver nas gravuras de Gustave Doré (1832-1883) ou nos estudos de Engels (1820-1895) sobre a classe trabalhadora. Esse século foi caracterizado pelas hoje denominadas Revolução Industrial e Burguesa, pela crescente urbanização e por um sistema de relações regionais e internacionais possibilitado pelos avanços tecnológicos na produção e na circulação. No entanto, esses termos, Revolução Industrial e Burguesa, iludem muito da experiência cotidiana em que se dão. Forjam a ilusão de uma ruptura que não corresponde de fato às práticas sociais, ainda que abaladas por sucessivas revoluções e contra-revoluções, essenciais à experiência do urbano, do fortalecimento e surgimento de novas instituições, de reorganizações radicais e da emergência essencial de Direitos.

Podemos ver melhor - verdadeiro antídoto ao generalismo historicista e teleológico do domínio das estruturas no entendimento do social - a temperatura do início do século em Paris no magnífico trabalho ficcional (será?) de Honoré de Balzac (1799-1850), *Ilusões Perdidas* (2007; publicado em três partes entre 1836 e 1843). Ambientado um pouco antes da época em que foi escrito, vem de uma universalidade e detalhes na descrição ficcional das relações humanas e suas motivações que assombram por sua atualidade, ainda que alteradas as instituições, cenários, figurinos, etc. De um modo excepcionalmente nítido, esclarece a experiência dessa lenta transformação e reapropriação das formas do passado e sua superveniência no presente, ao lado de uma formulação de uma intencionalidade política nova, como entre os boêmios de inspiração socialista e anarquista, o papel dos meios de comunicação na vida social, o difícil trânsito de uma pequena burguesia entre outras esferas sociais em busca de sua sobrevivência ou de galgar novas posições cada vez mais possíveis nessa “alta sociedade” após a Revolução Francesa. A apropriação das formas e lugares simbólicos da nobreza se realiza através de difíceis negociações pela alta burguesia após as revoluções de final e início de século na França. A mobilidade das pessoas entre as classes sociais ao longo de suas vidas e suas mediações são incômodas para quem transita, definindo estratégias nem sempre honrosas, que assumem múltiplas formas, adaptando-se, e revelando suas conveniências e negociações (ou seus limites) nas esferas públicas e privadas do social.

As modificações do século 19 podem ainda ser aquilatadas quando se nota que na Inglaterra em 1800 havia apenas duas cidades com mais de 100.000 habitantes e que, em 1895, já contava com 30. Londres, em 1801 tinha 864.845 habitantes, passando a 1.873.676 em 1841, e chegando a 4.232.118 habitantes em 1891! Tamanha

multidão, acrescida tão rapidamente a uma cidade, provocaria uma série de problemas ampliados ainda mais pelas péssimas condições em que vivia e trabalhava essa população. Podemos dizer que a quantidade de problemas a se enfrentar cresceu ainda mais rapidamente do que os avanços tecnológicos que os produziram naquelas condições sociais. Já não poderíamos mais estar, nesse quadro, falando de arte, natureza e de cidade como até então se fizera, mesmo que essa transformação seja gradual e guarde muito de sua intuição anterior.

Obviamente, a percepção e a visão de mundo dos contemporâneos, diante de um quadro tão inédito, foi profundamente abalada e transformada, para não dizer transtornada. Nunca antes na história humana as pessoas haviam podido se deslocar tão rapidamente e em tão grandes quantidades, quanto agora com o navio a vapor e o transporte ferroviário. A fotografia revelava uma nova dimensão da realidade e seu registro, bem como das formas possíveis para representá-la. O telégrafo estabeleceu uma instantaneidade nas comunicações até então impensável. A eletricidade estava destinada a transformar profundamente o cotidiano do trabalho, do descanso e do lazer, e portanto a imaginação do “homem moderno”. A necessidade de padrões universais para a produção trouxe o metro como unidade de medida, baseada não mais em referências que tinham a ver com o corpo e a escala humana, e portanto natural, mas em medidas astronômicas da Terra. Igualmente o relógio, ainda que inventado muito antes, agora significou um controle rígido e detalhado do tempo, a partir de uma convenção abstrata controlada por uma engrenagem produtiva e não mais pelos ciclos naturais do nascer e do por-do-sol e das estações.

Enquanto o tempo produtivo do relógio se impõe com rigor às minúcias, a concepção de mundo que vai sendo montada pela ciência aumenta cada vez mais o tempo natural, geológico e biológico, remetendo a origem do mundo e da vida a um processo evolutivo passível de descrição científica e cada vez mais longínquo no tempo, abalando significativamente seu entendimento enquanto uma verdade teológica. Em todas essas dimensões penso ao referir-me a artifício mais adiante, pois embora apropriando-se da natureza, engendram uma representação de si mesmos como fatura autônoma (e não apenas em oposição) da natureza, governada por seus próprios ritmos técnicos. Embora essa cisão seja artificial, assumida amplamente como foi desde então, nos permite aquilatar a natureza das diferenças na forma de pensar o mundo e a sensibilidade na cultura erudita.

A cidade é colocada em discussão, sua contradição social, agora evidente no cotidiano, faz aflorar programas idealistas para a sua reorganização no século 19 (redefinem a imagem da cidade moderna). Muitas estratégias para enfrentar os desafios das disfunções acarretadas na aglomeração em escala de recursos, poder, pessoas, insumos, tornam-se necessárias. Trata-se de reconhecer uma ambiguidade, e não apenas uma contradição, entre o natural e o urbano, que possibilite pensar o estatuto da arte e da paisagem a partir dessa inflexão notável na história que foi a emergência da sociedade urbana (uso a expressão-conceito de Lefebvre, 2001).

Uma estratégia para enfrentar esse novo ambiente social foi acreditar nas possibilidades abertas pela nova técnica como capazes de entender e superar os problemas surgidos. Nesse caso, estabelecendo discursos que se aproximam em parte do que Choay (1979) chamou de progressista, acreditando construir o mundo de novo a partir da técnica, da racionalização das funções, da exaltação de uma nova imagem que se revelasse moderna, cuja expressão veríamos no modernismo, mas já

entendemos presente nas reformas de Paris e Viena. No diâmetro oposto, a negação dessas possibilidades leva a uma negação radical dos termos do progresso.

São manifestações de caráter nostálgico, que visam recuperar relações e harmonias perdidas entre o campo e a cidade, nas relações de trabalho e uso do espaço, na sociabilidade. Mas não são só nostálgicas, são propositivas do futuro. Trata-se de criar uma nova harmonia entre ordem social e natureza, recusando-se o ambiente social, como com os Pré-Rafaelitas ingleses. Nessa direção iam também os socialistas utópicos, que no urbanismo vão gerar as ilhas de utopia do trabalho e das relações sociais, autoritárias em muitos de seus aspectos ao idealizar essas relações a partir de uma ordem rigorosa. De um lado, forneceram, como já observou Benévolo em *As Origens da Urbanística Moderna* (1981), muitos dos elementos que informariam as utopias modernistas, de outro, uma ação não apenas de recusa, mas de criação diante das ambiências adversas na sociedade urbana, recolocando a questão da natureza na construção de um ambiente contemporâneo.

Nesse zodíaco de possibilidades, uma outra tendência seria a negação dessas políticas e técnicas como respostas para as contradições da sociedade, entendendo que essas contradições são a própria resposta que se busca. Essa postura alimenta opções políticas radicais, por vezes idealistas, ligadas às mais diversas formas de ativismo que disputam a organização da classe trabalhadora e vão convergindo no anarquismo em suas muitas modalidades (KROPOTKIN 2006), no comunismo (MARX e ENGELS 1980), na organização das Internacionais e por aí em diante.

No entanto, novas formas de enfrentar esses problemas também vão se colocando nesse círculo de contrastes, para além do progresso, da nostalgia, da recusa, do ativismo. Uma possibilidade, geralmente de tom reformista, passa a ser a intervenção nas condições dessa ambiência - não em suas causas - procurando minimizar suas disfunções, como no sanitarismo e no surgimento de uma nova legislação urbana e dos direitos. De caráter geralmente técnico, autoritário e normativo, vem a passo com a impossibilidade de se intervir nessas condições sem novas instâncias de negociação, formais ou não.

No urbanismo nascente, as propostas sobre a cidade visam agora atingir, cada vez mais, o contínuo urbanizado mesmo quando por intervenções pontuais. No entanto, essa tendência à sistematização do conjunto urbano já se colocava crescentemente nos séculos anteriores, como sugere a passagem para uma cartografia da cidade que abandona as vistas em perspectiva e adota a representação ortogonal do território (SANDEVILLE JR. e DERNTL 2007). Na sistematização dessas ideias, a possibilidade de planejamento se coloca, e tanto no urbanismo quanto no planejamento, surge a necessidade de se intervir radicalmente nesse tecido sócio-urbano, seja desenhando-o novo (novas cidades, novos bairros, bairros operários), seja na requalificação desse urbano na perspectiva de ordenamento desse conjunto. Daí, as teorias passam a buscar uma totalidade funcional e estética (com simplificações e idealizações das práticas urbanas em que se sobrepõem), com discussão crescente do interesse privado e público, movidas por vontade de análise e experimentação e com uma crença na técnica e na possibilidade de uma ação no conjunto a que a própria problemática urbana convida.

A evolução da cidade industrial no século 19 e 20 coloca assim em pauta, não apenas na produção da cidade, mas das ideias sobre a cidade, o controle da localização dos novos meios de produção e de transportes, da mobilidade da multidão, novos

programas arquitetônicos e materiais, os problemas sanitários, sociais e funcionais, a especulação da terra, expansão sobre os limites do campo, novos paradigmas: formas de governo e cooperação, gestão urbana, a noção de sistema; utopias: a noção de unidade ou totalidade (a cidade, o campo) e de conjunto de elementos claramente delimitáveis (unidades mínimas) como a família, o bairro (ou a “comunidade”), ou funcionais - o parque, as áreas de especialização da cidade (os monumentos, a pobreza, os distritos industriais e assim por diante).

Os grandes movimentos ou tendências artísticas do século 19 têm a ver com essa realidade urbana. Não se trata de uma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra, ou de determinação da estrutura sobre o cotidiano, e sim de uma ambiência na qual se desenham opções contraditórias. Não devemos nos esquecer que é nessa cidade que se operam importantes experimentações estéticas, não restritas às artes, e que este é o ambiente em que exporiam, por exemplo, os impressionistas sua arte de ruptura, logo incorporada nas academias.

É na cidade de Paris em obras e em intensa transformação (e não esqueçamos também as revoltas que tomam o urbano ao longo desse século), das novas funções da cidade burguesa (como Schorske, 1988, estuda em Viena), que um então pequeno grupo de artistas levaria a termo a tarefa de observação da natureza e da luz iniciada no século 15, a que já nos referimos. Levaria a termo e ao limite, limiar de uma nova possibilidade de representação do mundo. O ponto de inflexão, de contato e passagem (o portal entre as duas possibilidades) bem pode ser representado pelos impressionistas. Pintando ao ar livre, esgarçam as regras e convenções longamente elaboradas nas academias, escolas de belas artes, seus salões e residências artísticas. Uma vez esgarçado esse campo figurativo, atrai os artistas à dimensão experimental do seu fazer, a originalidade de sua inquietação (romântica ou realista) diante de um mundo em rápida transformação, onde indagar novas formas expressivas torna-se não só uma possibilidade, como também uma premente necessidade.

Poderíamos pensar ainda que formas transgressivas que vão se formando nas artes, mesmo que sem propostas claras quanto ao urbano, representam um forte contraponto criativo diante da sociedade industrial, como entre os boêmios. Isso está de fato presente nos impressionistas, mas há formas artísticas que são também expressões políticas já nesse período. Nesse caso, Gustavo Courbet (1819-1877) é um interessante exemplo desse momento, amigo de Charles Baudelaire, Proudhon, Daumier e de ativistas políticos que partilhavam noite adentro longas discussões. Em Paris desde 1839, apresentou no Salão de Paris de 1853 a tela *Les Baigneuses*, que despertou a indignação de Napoleão III e de Delacroix. Outras obras suas já haviam despertado polêmicas, hoje talvez difíceis de compreender, como *Os Cortadores de Pedras* (1849), na qual os trabalhadores, retratados no ofício, não eram então considerados um tema digno de pintura. Seu quadro *A Origem do Mundo*, de 1866, é um magnífico nu feminino, que ao expor de uma maneira direta e sensual a nudez vaginal de uma bela mulher, até hoje provoca reações, como aconteceu recentemente em uma palestra em que sua projeção foi interrompida. Em 1855 a obra *O Atelier* de Courbet é recusada no Salão. Sua reação é das mais ponderadas: constrói um pavilhão perto do Salão, onde apresenta quarenta e quatro quadros sob o título *Du Réalisme*. Os artistas não são levados a sério, senão quando viram história ou catálogo. E a partir desse ponto no século 19, o catálogo é valorizado pela vivência do artista, considerada gênese de sua originalidade. Seu temperamento, uma vez domesticado pelas

instituições ou pela vida após à morte, é transformado em valor, simbólico e econômico.

Uma nova paisagem

Como observei no subtítulo anterior, tamanha mudança em curso no ambiente cotidiano e no universo de ideias sobre esse ambiente, e mesmo sobre a atuação social e a posição do homem no cosmo, teria que vir a passo com (mais do que *causar*) uma mudança radical na sensibilidade (SANDEVILLE JR. 1986, 2006). De certa forma, a cidade foi colocada decididamente como matéria prima da arte, e não mais a natureza; não que ela não compareça, mas a gênese, as origens da forma na arte para emprestar uma expressão clássica de Herbert Read (1981; 1893-1968), entendida como esse ponto de geração íntimo, agora desloca-se.

Não se trata apenas da plástica. Trata-se de uma experiência estética mais ampla, existencial. A experiência do artista, como já vinha desde o romantismo, na boemia, no “realismo”, torna-se um elemento constitutivo da arte e da originalidade que se espera de seus criadores. Sem adentrar na complexa discussão que essa condição exige e possibilita, basta observar que a obra de arte confunde-se crescentemente com a experiência artística mais ampla vivida pelo artista. Está aberto o caminho para que, a partir do século 20, a cidade compareça na arte não apenas como imagem, mas como experiência e, em alguns casos, como materialidade.

Este é o caminho que seguiremos a partir daqui neste texto, ao olharmos alguns trabalhos que tomam a cidade (entendendo aqui a sociedade urbana) como sua matéria para a criação. Era necessário postular a cidade, para nossa leitura do sensível, em ambiências culturais muito distintas, para se pensar as representações e significados na sociedade urbana. Até o século 19, as obras ainda dependem de uma relação genética com a natureza. Corresponde ao “momento” em que temos o surgimento da paisagem e sua difusão na sociedade ocidental (SANDEVILLE JR. 2005).

Porém, a partir daí a paisagem se enriquece de uma nova possibilidade genética. Sua gênese desloca-se da natureza para o artifício (usando o termo menos como dissimulação, embora também isso, e mais como artefato produzido). É preciso dizer que a paisagem jamais foi natureza, mas surgiu no encontro entre o que chamamos de natureza e o que chamamos de cultura. Essa condição não desapareceu em nosso desejo contemporâneo da paisagem, mas o fator gerador não pode mais ser encontrado apenas na natureza, e sim também no artifício e no artefato. Porque o campo da cultura deslocou-se nessa direção. **Passamos de uma cultura que tinha como referência a natureza na sua “imitação”, e sua sublimação na ideia, para um mundo em que a cultura tem sua referência na transformação da natureza, no artefato: e a imitação do artefato, de suas propriedades intrínsecas, passa a ser referência. Sua concretização desloca-se da ideia platônica para o imediato, acha-se no concreto.** Essa afirmação é a postulação de um argumento essencial para a discussão de nossa sensibilidade e cognição contemporânea.

A rápida mudança da face visível da Terra na sequência da Revolução Industrial pôs em causa as idealizações que tendiam a associar as paisagens a fragmentos de uma natureza intocada, a bela natureza cantada por poetas e artistas. A experiência mostra, pelo contrário, uma natureza não só humanizada pelo ver ou pelo representar, mas

efetivamente alterada no aspecto visível em resultado de constantes transformações, pela crescente extensão das cidades, a invasão do mundo rural por edificações semelhantes às citadinas, rompida por estradas percorridas em meios de transporte de alta velocidade: prevalece a imagem geral de um mundo dominado pela presença humana, acompanhada, por sua vez, e cada vez mais, pelas capacidades transformadoras das máquinas, um mundo de onde o natural se teria definitivamente retirado. SERRÃO 2011:20.

Na dimensão do sensível, recorreremos nesse argumento (não necessariamente ao princípio defendido pelos autores aqui citados) a um texto de Ronald Hepburn (2011:231), *A Estética Contemporânea e o Desprezo pela Beleza Natural*, de 1966, que consta da indispensável coletânea organizada por Adriana Serrão (2011) citada acima, em *Filosofia da Paisagem*. Inicia Hepburn observando que “*Abra-se uma obra de estética do século XVIII e será provável que contenha um tratamento substancial do belo, do sublime e do pitoresco naturais. O tratamento da arte pode ser secundário e derivado, mas não é seu interesse principal. (...) Nos nossos dias, porém, os textos de estética atendem quase em exclusivo às artes e só muito raramente, ou então apenas de uma maneira superficial, à beleza natural*”. É tentador ler essa assertiva no argumento que estamos propondo, de deslocamento da cultura da natureza para o seu artifício, para o artefato. É como entendo o que esse autor afirma logo a seguir:

O microscópio e o telescópio acrescentaram imenso aos nossos dados perceptivos; as formas comuns da paisagem, comumente interpretadas, aparecem apenas como mais uma seleção de diferentes e incontáveis escalas. Não é surpreendente que (com algumas exceções) os próprios artistas se tenham virado da imitação e da representação para a criação genuína de novos objectos que merecem ser contemplados por direito próprio. Se são ou não expressivos de algo mais do que puras relações formais, esse “algo” tende a ser não a paisagem alheia e exterior, mas a paisagem interior da psique humana. HEPBURN (2011:232).

O artefato a que nos referimos é tido então (na estética) como objeto estético “*par excellence*” e como correto foco do estudo, conclui a seguir Hepburn. Não poderíamos contemplar obras como *Impressão. Domingo* (1910, de Wassily Kandinsky, 1866-1944) e *Impressão 5. Parque* (também de Kandinsky, provavelmente do mesmo ano), sem essa perspectiva de contemplação do objeto pictórico por seu “*direito próprio*”. Nem seria possível essas *Impressões* de Kandinsky sem o lirismo do sol nascente (*Impression, Soleil Levant* de 1874) de Claude Monet (1840-1926), que exposta com outros artistas na primeira exposição do grupo, lhes valeu a difusão do nome de impressionistas. Considerada audaciosa e confusa, quando a quase uma década anunciavam-se essas experimentações (sem considerar o quanto já se caminhou desde o belíssimo trabalho de Joseph Williams Turner, 1775-1851, *Areas de Calais* de 1830), a exposição de 1874 foi a primeira de uma série de exposições que se

seguiram por cerca de uma década, gerando desconfortos na época. Pensada nessa perspectiva, *Impressão* de Kandinsky torna-se ainda mais bela e plena de significados, com suas formas-cores e linhas que levemente sugerem as figuras a que se referem e o título explicita, na medida em que ao deixar de *velar a natureza em objetos* como dizia o artista, captura para dentro da lógica de construção do objeto as qualidades que o produzem, tal como observamos acima com Hepburn.

A dificuldade está que, no caso da paisagem, a natureza continua sendo um fator gerador de sua possibilidade estética, mesmo que quando pela negação do urbano. Ainda que em sua origem a paisagem seja devedora de uma experiência estética com a natureza, não só este não é o seu único termo, como não se sustenta apenas nessa condição mais recentemente; embora persista essa condição, não se esgota nela. Também não se poderia usar o termo de natureza como oposição ao trabalho, à mediação intelectual, pois esse componente está embrenhado na gênese da paisagem. A paisagem não é atribuída somente à ideia de natureza nem reduzida à sua interpretação estética, mas ampliada ao contexto social e, portanto, cultural, que permite colocar em questão sua produção, valores, estratégias, modos de ação. Desta forma, nesta perspectiva, o estudo da paisagem ultrapassa os aspectos morfológicos e perceptíveis, ainda que os considere. Sendo vivenciada em uma partilha contraditória, é transformada pelas pessoas que as habitam, gerando nesse processo tanto estratégias quanto representações, estabelecendo um campo complexo de significados.

Portanto, a paisagem não é apenas algo que se contempla, que se vê (ou se representa) de longe e de fora, mas algo que se vivencia, e é essa vida que forma e transforma uma paisagem. A paisagem, ainda sendo território, base biofísica, é entendida como uma construção social e cultural que é animada pelas interações de indivíduos entre si e com seus locais, num partilhar de experiências que é tenso e contraditório.

Paisagens são experiências de vida. Experiências partilhadas. Ignorar a intensidade, a tensão e a riqueza, a espontaneidade cheia de intencionalidades e contraditória desse partilhar experiências que constitui uma paisagem, é caminhar por elas de "olhos bem fechados", é atravessá-las como um burocrata, que ao focar os olhos nada tem para ver senão memorandos, hierarquias, ordens e as técnicas para sua catalogação e arquivo. Estudar paisagens, ao contrário, é abrir-se para uma dimensão estética (um ampliar da sensibilidade), uma dimensão poética (um ampliar dos significados), uma dimensão técnica (no sentido de uma técnica concebida sob um juízo social coletivo), uma dimensão crítica que fundamenta a mudança numa perspectiva humana, no que esta palavra convida a uma ação ética e solidária. (SANDEVILLE JR., 2004)

O artifício contemporâneo da paisagem

Ora, se a natureza está na gênese da paisagem no ocidente (lembrando novamente a expressão de Alain Roger), as transformações indicadas não permitem mais pensar que, após o século 19, a sua gênese possa ainda permanecer a mesma (gênese não da morfologia geográfica, mas num sentido mais ontológico). Foi a

natureza, não é mais. E a paisagem não nasce na pintura, nem da pintura. Foi a natureza como condição estética do homem no mundo, este o sentido essencial da paisagem: condição estética (estese) do homem no mundo. E se a natureza foi um fator gerador da noção de paisagem (e se esse é seu artifício inicial), e se a natureza ainda é uma condição poética fundante dessa noção, sua gênese contemporânea não pode mais residir apenas aí. Não só o mundo mudou, mas a natureza mudou. E isso porque a cidade (a sociedade urbana) é agora um fator essencial na gênese da percepção do mundo e da natureza, pelas razões que temos indicado desde o subtítulo uma nova tradição: natureza e artifício.

A expressão estética dessa nova paisagem é urbana (no sentido da sociedade urbana). E urbana, também no sentido da experiência da cidade, para a arte, mesmo se descontarmos o caráter programático e violento das vanguardas. Ainda que já tenhamos considerado alguns artistas do modernismo, como Macke e Kandinsky, a paisagem e a arte operam agora um deslocamento adicional, do figurativo para a experiência. Podemos começar com o Futurismo italiano, ainda que com o dissabor de ter, na beleza da linguagem e da percepção no trecho reproduzido abaixo, a tristeza autoritária que já ia embutida aí no caso de Filippo Marinetti (1876-1944):

Havíamos velado a noite inteira -meu amigo e eu- sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Tínhamos conculcado opulentos tapetes orientais nossa acídia atávica, discutindo diante dos limites extremos da lógica e enegrecendo muito o papel com escritos frenéticos. Um orgulho imenso intumescia nossos peitos, pois nós nos sentíamos os únicos, naquela hora, despertos e eretos, como faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, diante do exército de estrelas inimigas, que olhavam furtivas de seus acampamentos celestes. Sós com os foguistas que se agitam diante dos fornos infernais dos grandes navios, sós com os negros fantasmas que remexem nas barrigas incandescentes das locomotivas atiradas a uma louca corrida, sós com os bêbados gesticulantes, com um certo bater de asas ao longo dos muros da cidade. Sobressaltamos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam chocalhando, resplandecentes de luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó, transbordando, abala e arranca inesperadamente, para arrastá-las até o mar, sobre cascatas e entre redemoinhos de um dilúvio.

(...)

- Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados. Nós estamos prestes a assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros Anjos! Será preciso sacudir as portas da vida para experimentar seus gozos e ferrolhos!... Partamos! Eis, sobre a terra, a primeiríssima aurora! Não há que iguale o resplendor da espada vermelha do sol que esgrima pela primeira vez nas nossas trevas milenares!...

(Filippo Tommaso Marinetti, Fundação e Manifesto Futurista, publicado em Le Figaro, 20 de fevereiro de 1909).

Essa estética movida por uma nova experiência urbana tem que se situar em um mundo em desagregação. Desagregação que é produzida pelos aspectos mais “afirmativos” da especialização, dividindo a compreensão do mundo em certezas lógicas somente acessíveis pela técnica e pela ciência, e que é produzida por “negações” como a ausência de Deus, a moral instável e mais denunciada em suas contradições, um tempo cada vez mais rápido que impede as continuidades, engendrando uma experiência do isolamento. Trabalhos como *Musas Inquietantes* (1916) e *Heitor e Andrômaca* de Giorgio De Chirico (1888 -1978), povoados de inquietação e sonho, mas de um esvaziamento gritante da identidade transformando seres e paisagens em objetos, ou *Despertador* (1919, ilustração na revista *Dada*), de Francis Picabia (1879-1953), vão reduzindo a figura humana e o desejo à máquina. São expressão de uma agonia, e não de uma esperança, de um esvaziamento e de inconformismo, e não de progresso, como a máquina em outros contextos é invocada. Exemplo notável desse desconforto, embora bem mais afirmativo no pacto social que advoga por meio de suas paisagens sombrias, é o filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (1890-1976). Uma cidade atormentada e visionária, cenário de um submundo do trabalho sujeitado pela injustiça e pela indiferença de Moloch, o deus cruel e impessoal do Capital. Marcado assim o enredo pela oposição capital-trabalho, o conflito é resolvido por uma série de transgressões - o herói e a heroína, de classes sociais e mundos distintos, encontram-se no início do filme em um jardim, privilégio dos que vivem na e da aparência desse mundo da superfície - até que através de desencontros causados por tensões e ambições diversas, os conflitos se resolvem no casamento dos jovens apaixonados, ou no enlace conciliatório do capital e do trabalho.

A ruptura do sensível e da ordem do mundo no expressionismo e no dada, por exemplo, vai além do vocabulário formal e da deformação dos sentidos e da expressão. Ou, por outro lado, da busca de novas possibilidades construtivas nas perspectivas abertas pela produção industrial, cujo exemplo mais interessante vai estar no percurso da Bauhaus em Weimer (1919-1926) e Dessau (1926-1933).

A ruptura atinge o próprio sentido da arte, renunciado no manifesto Futurista já citado, e no *Nu Descendo a Escada* (1912) de Marcel Duchamp (1887-1968). Essa obra pode ficar fácil para nós, já educados com as inúmeras experimentações agônicas da arte moderna. No entanto, em 1912, vejo na obra mais do que o problema da representação do movimento, colocado em questão pela fotografia, pelo cubismo, pelo futurismo e pelo cinema. O nu de Duchamp, tema clássico da arte europeia, só se realiza através de seu título. A legenda tem aqui um sentido que entendo integrar a obra, não como justaposição, mas como sua essência ativa, inserindo um elemento de ambiguidade, ironia e familiaridade, uma certa irreverência que atinge, por esse recurso, o sentido mesmo de obra de arte.

A incorporação do objeto e do texto na pintura, característica desde a primeira década do século 20, vem a passo da incorporação da pintura na construção de experiências mais amplas, como nos balés e nas performances. Obra e vida do artista entranham-se cada vez mais. As fronteiras da arte diluem-se, e a própria experiência e processo criativo tornam-se arte, potencialmente efêmera. A arte propõe então projetos ambientais, articulando a ação e o sensível na construção crítica de significados, que ajudam a vivenciar a cidade ampliando a experiência, afirmando

crenças, ou camuflando os limites tênues e os vínculos que elegeram em seu tempo. É assim altamente significativa na apreensão e discussão dos projetos de cidade e da sociabilidade em que é gestada.

Experimentações novas são possíveis. No tensionamento e questionamento dos limites, a própria experiência é colocada como um jogo aleatório e sem razão, e convida-se a percursos urbanos como formas de conhecimento e diálogo. Experiência que já não é com a natureza, como no *Caminhando* ou *Andar a Pé* (*Walking*, de 1862) de Henry David Thoreau (1817-1862), mas com a cidade, como o fazem os dadaístas, os surrealistas e depois os situacionistas e *beats*, que levam então essa experiência a uma dimensão política no caso dos primeiros, e nos segundos a uma dimensão existencial que produz a renovação da linguagem pela condição liminar nas fronteiras da sociedade conservadora estadunidense dos anos 1940 e 1950.

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela
loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em
busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato
celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram
fumando sentados na sobrenatural escuridão dos
miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre
os tetos das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram
anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados
das casas de cômodos,
que passaram por universidades com olhos frios e radiantes
alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os
estudiosos da guerra,
que foram expulsos das universidades por serem loucos &
publicarem odes obscenas nas janelas do crânio,
que se refugiaram em quartos de paredes de pintura
descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em
cestos de papel, escutando o Terror através da parede,
que foram detidos em suas barbas públicas voltando por
Laredo com um caminhão de marijuana para Nova York,
que comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam
terebentina em Paradise Alley, morreram ou flagelaram
seus torsos noite após noite
com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e
caralhos e intermináveis orgias
(...)

Trecho inicial de *Uivo* para Carl Solomon (1955), de Allen
Guinsberg (1926-1997).

Um trabalho bastante interessante, tanto pela linguagem, quanto pelo modo de sua produção, quanto também pela justaposição de significados na paisagem e na experiência, é o filme produzido em 1929 por Man Ray (1890-1976), *Les Mystères du Château de Dé*. Dois viajantes vão de Paris à Vila Noailles, em Hyères. De certo modo, o filme expõe uma cidade sem tempo, nem finalidade, e transita entre as linguagens do

cinema, do surrealismo, da fotografia, da arquitetura e do paisagismo, do esporte, atravessando a paisagem tradicional.

Realiza também uma ambiguidade, ao eleger como castelo a arquitetura moderna. Ambiguidade porque se é de ruptura a experiência que um tal ambiente sugere, se considerado em suas práticas tal como desejavam seus ricos proprietários, se não escapa dos discursos mais positivistas da velocidade, da máquina e dos esportes como signo de modernidade. Mas é povoado de fantasmagorias dos objetos, como nas fotos de Man Ray, e de sombras de uma noite de brincadeiras que desaparece. O filme realiza um curioso casamento entre a negatividade do sentido expressa no jogo de dados, que define por uma probabilística, uma possibilidade aleatória, sem razão, e a positividade do progresso.

A Vila em si é um importante monumento, que ficou subestimado na historiografia do movimento moderno, por seu arquiteto ficar um pouco à margem da ortodoxia de Le Corbusier, Gropius, Mies e outros expoentes. Na verdade, o arquiteto, Robert Mallet-Stevens (1886-1945), tem importantes trabalhos, transitando entre a criação de cenários de filmes dos anos 1920, a arquitetura e jardins de vanguarda, como o *Jardin de l'Habitation Moderne*, definido por geometrias e esculturas que lhe dão um tom fortemente anti-naturalista, realizado na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* em 1925, em Paris.

A Vila forma um impressionante conjunto arquitetônico e paisagístico, que contou no mobiliário, nos vitrais, esculturas e jardins com uma impressionante lista de artistas modernistas da época (Picabia, Severini, Brancusi, Lipchitz, van Doesburg, Paul Véra, Guévrékian, Braque e outros). O filme de Man Ray ajuda em alguma medida para desvendar não só o conjunto, mas sua inserção que antagoniza com a paisagem tradicional, ao contrário dos manuais de história da arquitetura que isolam seus objetos da paisagem em que existem. Aqui já estaria uma primeira contribuição do filme.

Os jardins triangulares da Vila, de Gabriel Guévrékian, estão entre as experimentações mais arrojadas nesse campo na Europa, naquele momento. O paisagismo moderno europeu ressentiu-se das condições econômicas e políticas que se agravaram ao longo da década de 1920, e foi pouco explorado na historiografia até muito recentemente, não despertando tanta atenção como as experiências americanas, em especial a estadunidense e a brasileira (a nossa muito apensa a uma estética da natureza, que persiste em nosso modernismo, mas que não é possível discutir neste trabalho). Sua experimentação de linguagem, a partir do cubismo e do expressionismo, gerou uma forma de trabalhos depois confundidos com a denominação genérica de *art déco*, favorecendo sua desvalorização em função dos rumos tomados nas décadas seguintes pela historiografia da arquitetura e do paisagismo. O jardim de Guévrékian na *Exposition* de 1925, *Jardin d'Eau et Lumière*, mostra essa linha de experimentação que busca o afastamento, nos trabalhos das vanguardas é claro, das representações do natural no jardim.

A Vila foi construída para Charles de Noailles e Marie-Laure de Noailles. Era lugar de festas, celebrações, reuniões. Essa convergência das vanguardas é de fato um dado muito importante da experiência estética que vão construindo. Participam do filme, além do próprio Man Ray como um dos viajantes, os proprietários Charles de Noailles, Marie-Laure de Noailles, Alice de Montgomery, Eveline Orlowska, Bernard Deshoulières, Marcel Raval, Lily Pastré, Etienne de Beaumont, Henri d'Ursel, Jacques-

André Boiffard. A relevância do campo informal das relações na construção do processo criativo mostra que ele se estende para muito além do atelier do artista, tal como Courbet, citado acima, em seus encontros boêmios. Essa condição, frequentemente marginal, vamos ter também nas primeiras vanguardas do século 20 e são fundamentais inclusive à formação dos modernistas brasileiros, introduzidos nesses círculos, como demonstram as cartas de Tarsila do Amaral.

A polarização exercida pelo casal Noailles vai além do mecenato, é parte da construção dessa experiência coletiva que deslocou das instituições para os cafés, residências e atelies o processo de formação, sem a qual não haveriam as vanguardas. Essa condição pode ser percebida na dedicatória do filme:

Para Viscondessa de Noailles.
Eu dedico essas imagens que não podem revelar jamais toda
a sua gentileza e charme.
Man Ray
e continua:
Como dois viajantes chegaram a Saint Bernard, o que eles
viram nas ruínas de um velho castelo, acima do qual se eleva
um castelo de nossa época. Os viajantes: MAN RAY, J.-A.
Boiffard.

Para os objetivos deste artigo, já é suficiente a exposição desse modo de vida moderno, de novos princípios para valoração e para a sociabilidade, da presença da técnica e da velocidade na experiência cotidiana, expectativas que transparecem para além do enredo do filme. Tanto o filme, quanto as práticas dessas vanguardas, representam cortes que se pretendem com as formas sociais, artísticas e ambientais tradicionais. Nicolau Sevcenko, em um trabalho magnificamente intitulado *Orfeu Extático na Metrópole* (1992, esse jogo entre êxtase e movimento, no contraponto com o estático, é uma bela apresentação da poética do trabalho) mostra essa condição na modernidade pulsante de São Paulo nas primeiras décadas do século passado.

Modernidade que está muito além da experiência e dos antagonismos modernistas, como o demonstra a comparação que poderíamos estabelecer entre duas arquiteturas representativas da década de 1920 em São Paulo. Uma, a casa-manifesto da Rua Santa Cruz (1927), construída pelo casal Warchavchik na Vila Mariana, e que guarda em muitos aspectos ricos paralelismos com a Vila Noailles. Outro, o edifício Martinelli, construído ao longo de toda essa década, despertando polêmicas de outro tipo, sobre a capacidade técnica de sua realização, pelo arrojo que representava naquele momento. O ecletismo não é oposto à modernidade, embora o seja ao modernismo; é uma manifestação da vida moderna e urbana da segunda metade do século 19 e início do 20. Embora considerado eclético, o Martinelli é, sob todos os pontos de vista, um indicativo dessa modernidade paulistana muito mais forte do que a “vila” da rua Santa Cruz. Inesquecíveis são as imagens do Zepelim manobrando ao seu redor, e a inauguração de um anúncio luminoso em seu último andar, acionado da Itália: são indicativos de como esse edifício integra essa modernidade.

Retornando ao filme Man Ray, vale destacar o início e sua sequência. Um farol de carro aproxima-se e a mão de dois manequins joga um dado (lembramos aqui De

Chirico?), com a frase, fortíssima: *Um jogo de dados jamais abolirá o acaso*. Essa cena de abertura, muito valorizada pela música que depois se agregou ao filme por Jacques Guillot, é coerente com o trabalho fotográfico de Man Ray, que ilumina de modo extraordinário belos corpos femininos e objetos arrancados do seu significado. A cena seguinte mostra o um velho castelo em uma colina, tendo logo abaixo o destino escolhido. Destino escolhido, essa frase não vem ao acaso aqui. Próxima cena: sob a legenda “*longe dali, em Paris*”, dois personagens (um deles Man Ray) sem rosto estão em um bar, e jogam dados. Os dados devem decidir se irão ou não. Mas onde ir?

O carro em movimento, o desconhecido, o acaso já tem seu destino traçado. A poética das imagens muda (a música, mais uma vez muito bem colocada, estabelece esse novo marco, talvez ainda mais do que a imagem silenciosa). A toda velocidade atravessam vales, montes, vilas, estradas da França. Há uma particular atração por objetos e vistas da paisagem (campestre ou citadina, também quase *artefato* natural marcado pela velocidade), mas não por pessoas. Paisagens e objetos são, como os manequins e os mascarados, testemunhas do trabalho esvaziadas de personalidade.

O caminho os leva, como o destino, a um conjunto novo de objetos, marcados por sua materialidade e pela imaginação a que convidam em contraste com aquele tempo da história atravessado em alta velocidade. A Vila de Noailles, vazia, se apresenta como paisagem; acaso e destino estabelecem o jogo entre tempo e ausência, entre presente e duração, e as coisas inanimadas tornam-se, no primeiro momento, personagens, animadas dessa alma ausente. *Ninguém, ninguém*, embora todos os indícios da presença ali estejam. *Ninguém, NINGUÉM! É então que pela primeira vez essa questão, essa questão humana, repercute nesses aposentos: onde estamos nós?* Ironia. São espaços e obras habitadas pela consciência e a sensibilidade humana, pela vaidade, vanidade e força de seu destino transitório. *Vamos sair daqui e sentir a noite*.

Segue-se uma tela escura até o amanhecer, quando numa situação insólita, em um canto esquecido, quatro personagens deitados com rostos indistinguíveis brincam com grandes dados. *Um jogo de dados jamais abolirá o acaso*. Largando seus roupões, com roupas de ginástica, inauguram uma nova dinâmica no filme, onde as pessoas tornam-se indispensáveis ao argumento visual. Uma alegria pueril muito bem trabalhada como fotografia por Man Ray traz na ocupação do castelo, e uma finalidade sem finalidade de certo modo preenche aquele vazio, ampliando-lhe e alterando-lhe os sentidos, cedendo a uma irreverência do prazer das imagens, luzes, sombras, objetos, corpos. Os moradores (um casal que chega, talvez os Noilles) após percorrerem o espaço vazio da Vila tornam-se esculturas de formas clássicas na noite do jardim. Uma das mais belas cenas do filme desde os momentos iniciais. Os dados decidem o acaso, a ausência e a presença. São ilusões que o tempo leva.

Existem fantasmas dos atos? Existem fantasmas de nossos atos passados? Não deixam os minutos vividos traços tangíveis no ar e na terra? Que sono! Que sol!, minha vida será submetida às tuas leis. E eu fecharei os olhos quando você desaparecer. Bela estrela do amor, bela estrela da intoxicação...

Bibliografia

- BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007
- BARTHÉLEMY, Dominique; CONTAMINE, Philippe. Problemas, os arranjos do espaço privado. In DUBY, Georges. *História da vida privada*. Trad. Maria Lucia Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- BENÉVOLO, Leonardo. *As Origens da Urbanística Moderna*. São Paulo: Editorial Presença/Martins Fontes, 1981.
- BERQUE, Augustin. La trajectivité des formes urbaines. In SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São paulo: I Colóquio Internacional de História da Arte, 2000, PG. 41-47
- BUENO, Eduardo (org. e notas). *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. Tradução das cartas João Angelo Oliva, Janaina Amado Figueiredo, Luís Carlos Figueiredo. São Paulo: Planeta, 2003.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália. Um ensaio (1860)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991
- CALDEIRA, Teresa P.R. *A Política dos Outros - O Cotidiano dos Moradores da Periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- CHOAY, F. *O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia*. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1979 (1965)
- DEBORD, Guy-E. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional (documento fundacional, Cosío d'Arroscia, 1957). In *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. 1. Tradução Luis Navarro. Madrid, Literatura Gris, 1999, p 205-220.
- DERNTL, Maria Fernanda. *A produção do espaço urbano sob as monarquias modernas: os casos iniciais da Place des Voges e de Convent Garden*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FAU.USP, 2004.
- GINSBERG, Allen. *Uivo para Carl Solomon (1955)*. In *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2006
- HOWARD, Ebenezer. *Cidades jardins de amanhã*. São Paulo, Hucitec, 1996, p. 103-204.
- JELLICOE, Geoffrey; JELLICOE, Suzan. *The landscape of Man. Shaping the environment from históriaory to present day*. London: Thames and Hudson, revised edition 1987 (1975).
- HEPBURN, Ronald. *A estética contemporânea e o desprezo pela beleza natural*. In SERRÃO, Adriana Veríssimo (org). *Filosofia da paisagem, uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- HOUGH, Michael. *Naturaleza y ciudad: planificación urbana y procesos ecológicos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- KLIASS, Rosa Grena. *A evolução dos parques urbanos na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, FAU USP, 1989.
- KROPOTKIN, P. *La conquista del plan*. Trad. Léon-Ignacio. EBooksBrasil, 2006.
- LEFEBVRE, Henry. *O Direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001
- LEFEBVRE, Henry. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. UK: Blackwell Publishing, 1991.

- LENOBLE, Robert. História da ideia de natureza. Lisboa, Edições 70, 1990
- MARX, K. e ENGELS, F. Manifesto Comunista (1848). São Paulo, CCEO, 1980
- MEIRELLES, H.L. Direito Municipal Brasileiro. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 4ª ed. 1981
- MONTEIRO, Tobias. O Presidente Campos Salles na Europa. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean-Charles; DEMORGON, Marcelle; VEYRENCHÉ, Michel. Elementos de analisis urbano. Madrid: Instituto de Estudios de Administracion, 1983
- READ, Herbert. As origens da forma na arte (1965). Rio de Janeiro: Zahar, 1981, 2ª ed.
- ROGER, Alain. La naissance du paysage en Ocident. In SALGUEIRO, Heliana Angotti. Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: I Colóquio Internacional de História da Arte, 2000, PG. 33-39.
- SANDEVILLE JR., Euler. Arte e ambiente numa condição contemporânea - o espaço/ação de uma nova sensibilidade. São Paulo: Paisagem Ambiente Ensaios n. 3, 1986:79-107, 2a. ed.
- SANDEVILLE JR., Euler. A reta e a curva. São Paulo: Paisagem e Ambiente nº 8, 1996, p 147-173.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler . Paisagens e métodos. Algumas contribuições para elaboração de roteiros de estudo da paisagem intra-urbana. São Paulo: Paisagens em Debate, FAU.USP, v. 2, p. 1, 2004.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. São Paulo: Paisagem e Ambiente n. 20, 2005, pg. 47-59.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Arte, projeto e paisagem. Potencialidade e ambigüidades. In KAHTOUNI, Saide; MAGNOLI, Miranda Martinelli; TOMINAGA, Yasuko. Dicutindo a Paisagem. São Carlos: RiMa, 2006
- SANDEVILLE JR., Euler; DERNTL, Maria Fernanda. Imagens de uma capital: Paris nas perspectivas vôo-de-pássaro entre os séculos XVI e XVIII. São Carlos:Risco, 2007.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler ; Hijioka, Akemi . Flores da cerejeira e da paineira (paisagens). Paisagem e Ambiente, v. 24, p. 201-207, 2007.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. A paisagem do município como território educativo. In PADILHA, Paulo R.; CECCON, Sheila e RAMALHO, Priscila (Orgs.). Município que Educa: fundamentos e propostas. São Paulo, ED,L, Vol. 1, nov., 2010
- SCHORSKE, C.E. Viena Fin-de-Siecle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 (1961)
- SEGAWA, Hugo. Ao amor do público: jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. São Paulo: Espaço & Debates, n. 43-44, 2003, 120-128
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (org). Filosofia da paisagem, uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SOLÁ- MORALES I RUBIÓ; Manuel. Las formas de crecimiento urbano. Barcelona: Edicions UPC, Laboratori d' Urbanisme, 1997.

- SICA, Paolo. História del urbanismo. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981 [1977].
- SPIRN, Anne W. O jardim de granito. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- THOUREAU, Henry David. Caminhando. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006
- UNWIN, R. La practica del urbanismo. Uma Introduccion al arte de proyectar ciudades y barrios. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 1ª ed. Londres 1909
- VILLAÇA, Flavio. Espaço intra-urbano no Brasil. (1988). São Paulo, Nobel: Fapesp: Lincoln Institute, 2001, 2ª ed.
- VOGEL, Arno; SANTOS, Carlos Nelson F. dos (coord). Quando a rua vira casa. Apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. Rio de Janeiro: IBAM, 1985, 3a ed. [pesq. 1979]