

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

João Paulo de Souza Jacob

O lugar entre tantos: Akram Zaatari, memórias e experiências

Juiz de Fora

2021

João Paulo de Souza Jacob

O lugar entre tantos: Akram Zaatari, memórias e experiências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro.

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Jacob, João Paulo de Souza.

O lugar entre tantos: : Akram Zaatari, memórias e experiências / João Paulo de Souza Jacob. -- 2021.
126 f. : il.

Orientador: Ricardo De Cristofaro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Arte contemporânea. 2. Lugar. 3. Akram Zaatari. 4. memória. I. Cristofaro, Ricardo De, orient. II. Título.

João Paulo de Souza Jacob

O lugar entre tantos: Akram Zaatari, memórias e experiências.

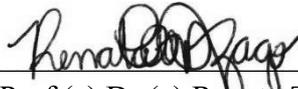
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 21 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Renata Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Cláudia Maria França da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

O percurso da pesquisa e escrita, embora pareça solitário em tantos momentos, é atividade essencialmente compartilhada. Esse reconhecimento nos faz pensar o quanto precisamos agradecer as trocas, conversas, apoios e ensinamentos que torna o processo possível. Nesse sentido, tenho muito a agradecer.

Começo pelo mais longo senso de gratidão, enaltecendo a figura dos meus pais, que desde sempre me abraçaram com o seu amor e me proporcionaram o acolhimento afetivo, necessário ao bem-estar emocional para todo o processo de escolhas na vida, incluindo esta pesquisa. Igualmente, não posso deixar de lado a importância dos meus familiares e antepassados, cujas histórias e caminhos, além de me permitirem estar aqui neste momento, também foram fundamentais para este estudo, presenteando-me com substâncias materiais e imateriais, sem as quais, certamente, não seria possível o trabalho em questão.

Agradeço aos professores que me ensinaram, acompanharam e incentivaram durante parte ou toda trajetória do mestrado. Dentre eles, especialmente o meu orientador, Ricardo De Cristóforo, com sua generosidade e sabedoria empenhadas tanto em partilhar conhecimentos e experiências, quanto acolher as minhas escolhas, vicissitudes e angústias. Estendo os agradecimentos, também, à professora Sylvia Furegatti e ao professor Fabrício Carvalho pelas indispensáveis contribuições na banca de qualificação, as quais contribuíram para o amadurecimento deste projeto. Além deles, expresso minha gratidão aos professores com quem tive a oportunidade de conviver e aprender nesse caminho: Éric Zavenne Paré, Felipe Muanis, Rosane Preciosa Sequeira e Maria Cláudia Bonadio. Meus cumprimentos, também, a toda a equipe do PPGACL/UFJF pelo cuidado e respeito que imprimem em seu trabalho, especialmente, às secretárias Flaviana Polisseni Soares e Lara Lopes Velloso.

Aos amigos com quem dividi essa jornada, Washington da Silva, Francisco Brandão, Jéssica Wisniewski, Adriana Alves, Charles k. Neimog e Lucas Miranda, meus calorosos abraços de gratidão pelos momentos de alegrias e dúvidas partilhados. Aos amigos e afetos de sempre, de outros momentos e contextos, Elis Ramos, Wagner Quevedo, Marize Moreno, Mariana Stolf, Matheus de Simone, Mariana Lima, Maria Gabriela Rodrigues, Marcelo Araújo, Márcia Santos (Marcita), Lélia Riani e Felipe Rodriguez, meus “mercis”, “gracias” e “obrigados” pelo carinho, apoio, diversão e compreensão.

Agradeço também à “memória” que se tornou parte importante deste trabalho e, certamente, guardará e acolherá aqueles nomes que, porventura, possam ter faltado nesta lista de cumprimentos. Finalmente, agradeço ao lugar onde vivo, que me acolheu, protegeu e

testemunhou todo esse processo de construção; às plantas do meu apartamento que me fizeram companhia e me aconselharam com sua serenidade e silêncio.

Hesitante
Estou numa encruzilhada,
O único caminho que conheço
É o caminho de volta.
Abbas Kiarostami

RESUMO

O presente trabalho trata da construção do lugar na arte, partindo de uma obra do artista libanês Akram Zaatari, que entrega, no título, o mote e a metodologia de sua abordagem: *Beirut Exploded Views*. Neste estudo, que também é atravessado por memórias do pesquisador, pretendemos discutir o caminho metodológico e poético percorrido por Zaatari, relacionando-o com os percursos e trabalhos de outros artistas direcionados à reflexão sobre o lugar, em seus variados contextos e abordagens. A pesquisa é dividida em cinco capítulos, passando pelo encontro do autor com a temática e artista, a exploração da metodologia de Zaatari e a relevância, para a construção do lugar, de suas camadas espaciais, temporais, mnemônicas e ficcionais.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Akram Zaatari. Memória. Lugar.

ABSTRACT

This work deals with the construction of the “place” in art, based on a work by the Lebanese artist Akram Zaatari, who delivers, in the title, the motto and methodology of his approach: Beirut Exploded Views. In this study, which is also crossed by the researcher's memories, we intend to discuss the methodological and poetic path taken by Zaatari, relating it to the paths and works of other artists aimed at reflecting on the “place”, in its varied contexts and approaches. The research is divided into five chapters, including the author's encounter with the subject and artist, the exploration of Zaatari's methodology and the relevance, for the construction of the “place”, of its spatial, temporal, mnemonic and fictional layers.

Keywords: Contemporary Art. Akram Zaatari. Memory. Place.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Beirut Exploded Views (vídeo still).....	18
Figura 2 – Neve nas montanhas do Líbano	19
Figura 3 – Rio Jordão	20
Figura 4 – Jerusalém.....	20
Figura 5 – Encontro	21
Figura 6 – Um exemplo de folha de engenharia com uma vista explodida.....	24
Figura 7 – Beirut Exploded Views (video still).....	27
Figura 8 – Beirut Exploded Views (video still).....	31
Figura 9 – TERRA Award/Martin Rauch, Processo de fabricação de taipa	48
Figura 10 – TERRA Award/ Martin Rauch, Permacultura: barro, cerâmica e terra	49
Figura 11 – Luciano Spinelli, Acid sur Verre, 2010.	50
Figura 12 – Marta Traquino, Travessia de Fronteira – Parte II, 2007. sala do Veado – Museu Nacional de História Natural, Lisboa.	52
Figura 13 – Cildo Meireles, Arte Física, 1969.	55
Figura 14 – Cildo Meireles, estudo para a instalação Eureka/Blindhotland, 1970-1975	56
Figura 15 – Explosão em Beirute	60
Figura 16 – Céu de Beirute.....	61
Figura 17 – Baalbek.....	64
Figura 18 – Baalbek.....	64
Figura 19 – Nossa Senhora do Líbano	67
Figura 20 – Nossa Senhora do Líbano	68
Figura 21 – Paisagem libanesa	69
Figura 22 – Um azul	72
Figura 23 – Fachada azul.....	74
Figura 24 – Fachada azul.....	75
Figura 25 – Porta da loja	76
Figura 26 – Maria Tocaia (atual fachada do sobrado).....	77
Figura 27 – Do verde ao azul	78
Figura 28 – Localização do sobrado (print de tela).....	80
Figura 29 – Localização do sobrado (print de tela).....	81
Figura 30 – Localização do sobrado (print de tela).....	82

Figura 31 – Localização do sobrado (print de tela).....	83
Figura 32 – Localização do sobrado (print de tela).....	84
Figura 33 – En construcción, 2001 (vídeo still)	87
Figura 34 – Cenas do filme En construcción, 2001 (vídeo still).....	88
Figura 35 – Cenas do filme En construcción, 2001 (vídeo still).....	89
Figura 36 – Cenas do filme En construcción, 2001 (vídeo still).....	90
Figura 37 – Cenas do filme En construcción, 2001 (vídeo still).....	92
Figura 38 – Cenas do filme En construcción, 2001 (vídeo still).....	93
Figura 39 – Giselle Beiguelman, Beleza Convulsiva Tropical, 2014	102
Figura 40 – Giselle Beiguelman, Beleza Convulsiva Tropical, 2014	103
Figura 41 – Bouchra Khalili, The Mapping Journey Project, Video instalação. 2008-2011, The New Museum, New York, Jul 2014.	106
Figura 42 – Beirut Exploded Views	107
Figura 43 – Cenas do filme La estrategia del caracol, 1993 (vídeo still).....	109
Figura 44 – Cenas do filme La estrategia del caracol, 1993 (vídeo still).....	110
Figura 45 – Cenas do filme La estrategia del caracol, 1993 (vídeo still).....	111
Figura 46 – Cenas do filme La estrategia del caracol, 1993 (vídeo still).....	112
Figura 47 – Xul Solar, Vuell Villa, 1936. Aquarela.....	116

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O ENCONTRO	16
3	VISTA EXPLODIDA	24
3.1	O DISPOSITIVO	29
3.2	O ESPAÇO	33
3.2.1	O lugar do Espaço, o espaço do Lugar	34
3.2.2	(País)agem	36
3.3	A CIDADE	40
3.3.1	Cidade disseminada	44
3.3.2	<i>L'art du chantier</i>	45
3.3.3	Mobiliário urbano	49
3.4	O PONTO CEGO	54
4	AZUL	59
5	PALIMPSESTO	86
5.1	SOBRE UMA ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM	97
5.2	O ARTISTA COMO ARQUEÓLOGO	100
5.2.1	Ruínas	101
5.2.2	Mapas e mapeamentos	104
6	O XUL SOLAR	108
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

O termo “lugar” pode soar, em determinados contextos, demasiadamente genérico para se tornar alvo de uma pesquisa científica, especialmente no campo das artes: O que queremos designar com o emprego dessa palavra? É possível ser mais específico? Mesmo frente à desconfiança em torno da sua utilização, a referência ao “lugar” é debatida e conceitualizada por muitos teóricos e artistas, dada a sua particularidade e relevância quando colocamos em pauta a questão dos espaços de convivência e afetos que produzimos em nossa sociedade.

A ideia de “lugar” ajuda a elucidar o suposto incômodo que a persegue, justamente quando sugere a sua articulação com o conceito de espaço. Diante dessa perspectiva, o lugar aparece como alternativa à abstração do espaço, insinuando um conjunto de comparações capaz de delinear certas condições para que um sítio possa receber uma ou outra designação teórica. Enquanto o “espaço” aparece, na vasta literatura que o pretende descrever, como terreno não simbolizado, indiferenciado, ligado à generalidade, ao movimento e à liberdade, o seu par “lugar” surge como produção de uma localidade guiada pela sensação de segurança, de pausa, pelo compartilhamento de códigos e experiências, na direção de permitir que o espaço seja habitado e constantemente ressignificado. Diz-se, portanto, que há a construção de um lugar.

Os questionamentos que se referem ao pressuposto da discussão do “lugar” acabam por mobilizar diferentes áreas do saber, uma vez que a sua condição de produto de materialidades e subjetividades desperta diferentes visões sobre o tema. A arquitetura discute a temática através da sua prática e produção de conhecimento, dirigindo-se ao espaço construído e seu impacto estético, funcional e social para a população. As ciências sociais e a antropologia analisam, mais detalhadamente, os aspectos das relações humanas que se formam em cada região, a partir de seus recortes e realidades. A arqueologia analisa o lugar através de sua materialidade depositada ao longo dos tempos.

Entre espacialidades e temporalidades, a arte percorre o universo de saberes que lança os seus olhares e dispositivos práticos e teóricos para o lugar, articulando, também, as suas formas de captura do mundo, dentro desse caleidoscópio transdisciplinar que trata da construção do lugar. Pensando justamente na condição intrincada do tema em questão, este trabalho pretende investigar como artistas e proposições artísticas posicionam-se diante do debate, a partir de seus processos, linguagens, metodologias e escrituras. Nesse caminho, a pesquisa que propomos desenvolver trata de perseguir o fazer artístico em seus planos, rascunhos, rastros, artefatos, pensamentos; nas construções de poéticas, práticas e/ou textuais, que evidenciam e documentam os lugares, mas que também servem de disparadoras para novas

formas de produções e reflexões sobre o assunto na área das artes. O intuito da investigação que aqui apresentamos é perceber como os artistas transitam pela diversificada discussão do lugar; de que forma se apropriam do espaço, da paisagem, da natureza ou da materialidade que integram os lugares contemporâneos; como manipulam os elementos dos lugares no espaço e no tempo; como lidam com as narrativas que atravessam e determinam os territórios.

Contudo, quando a arte se ocupa em pensar, elaborar e construir lugares, de que forma o precede? Nesse sentido, tratamos de destacar a particularidade da abordagem artística sobre o objeto de discussão, revelando possibilidades de mobilização dos objetos, espaços e subjetividades que caracterizam os lugares. Nesse conflituoso e dinâmico terreno do conhecimento, como os artistas articulam as suas formas de expressão com as abordagens de outras áreas? É possível e desejado esse encontro? Como ele se dá? E como, a partir dele, é possível produzir algo que se denomine arte contemporânea?

Na busca de respostas para as perguntas que formulamos ao pensar no encontro da arte com o “lugar” e que, conseqüentemente, justificam e animam essa laboriosa exploração, partimos da obra fílmica *Beirut Exploded Views* (2014), do artista libanês, Akram Zaatari, reconhecendo nela, elementos que despertam equivalências com as indagações propostas. O trabalho de Zaatari é, pois, disparador para esse estudo e nos acompanha durante toda a jornada de elaboração do conhecimento.

O filme de Zaatari, que carrega no título uma referência à cidade de Beirute, nos dá pistas de que o artista elabora sua visão a respeito do lugar. Além disso, já nos antecipa de que forma pretende executá-la: a cidade será destrinchada, como uma peça ou objeto, expondo seus elementos, a partir do método conhecido como “vista explodida”. Seguindo os passos do artista, ou seja, nos aproximando dos lugares como objeto de interesse, pela via dos meios e métodos artísticos, procuramos reconhecer no trabalho de Zaatari as peças da engrenagem Beirute, as quais podemos, também, separá-las, analisá-las e associá-las aos trabalhos de outros artistas.

Dentro desse contexto, não nos restringimos a pensar na construção do lugar pela arte como atributo revelado, exclusivamente, na obra concluída, mas como um processo, como se a própria ideia de lugar estivesse atrelada ao movimento que aproxima as etapas, fusões, pesquisas e pensamentos envolvidos no fazer artístico, do dinamismo que caracteriza a existência (ou impermanência) dos lugares no tempo. Assim, podemos convidar o leitor a pensar a arte como um conjunto de etapas, indagações, apropriações e gestos, da mesma forma que nos dirigimos aos lugares como uma sucessão de lugares, uma sobreposição de paisagens.

Os caminhos pelos quais somos guiados pelo trabalho de Zaatari nos permitem apontar três importantes eixos na estrutura dos lugares. Os dois primeiros tratam do espaço e do tempo.

Ambos, porém, sem perder de vista o atravessamento das relações humanas que neles se desenvolvem e reconfiguram os espaços ao longo do tempo, transformando-os, de fato, em lugares. Aliada aos aspectos citados, exploramos, também, uma terceira via, que não se separa das outras, mas que alimenta e dilata a compreensão do lugar, e que, por sua natureza, é parte importante da proposição artística: a invenção ou a fabulação do real.

Não é novidade que tanto a espacialidade, quanto a temporalidade sejam assuntos invocados pelos estudos do lugar nas diferentes áreas que se interessam pelo tema. No entanto, o que desejamos explorar no presente trabalho, é a forma como a arte responde à provocação do lugar, comunicando-se com as outras disciplinas que se dirigem a ele, mas, ao mesmo tempo, incorporando a imaginação, a fabulação, a ficção e o dissenso, característicos de seus regimes de atuação. O trabalho de Zaatari reúne todos esses ingredientes e se comunica com as obras de outros artistas inclinados para a questão do lugar. Nesse sentido podemos pensar: como o lugar se torna uma poética artística?

Para tentar perseguir essa resposta, sem a expectativa de que o resultado seja necessariamente uma afirmação, podendo aparecer como novas interrogações, propomos um estudo teórico-poético, dividido em cinco capítulos, que investiga formas de construção do lugar na arte contemporânea, a partir das questões levantadas pelo filme *Beirut Exploded Views*, de Akram Zaatari.

Nessa direção, o primeiro capítulo narra o encontro do autor com a obra de Zaatari, determinando um interesse pelo estudo da poética do lugar na arte. O contato com a obra do artista e as memórias pessoais do autor, vão se construindo entradas no assunto, que permitem começar a entender o quanto os fatores ligados aos processos e memórias são importantes para a abordagem do lugar proposta por este trabalho.

No segundo Capítulo, nos apropriamos da ideia da vista explodida, utilizada pelo artista, para dar ênfase ao componente espacial dos lugares. Assim, discutimos como Zaatari utiliza tal metodologia como dispositivo para construir sua abordagem poética de Beirute, além de nos apropriarmos da mesma metodologia para expor e discutir, um pouco mais detalhadamente, alguns elementos importantes para compreendermos a questão do lugar: o espaço e a cidade. Nesse sentido, é proposto um diálogo com autores que definem questões referentes ao conflito entre os termos “espaço” e “lugar”, como Marc Augé e Yi Fu Tuan. Dentro da reflexão sobre o espaço, exploramos um importante debate sobre paisagem, seguindo algumas considerações de Michel Collot, Alain Roger e Anne Cauquelin, destacando o seu relevante desdobramento para as artes, quando tratamos do assunto em questão.

Em seguida, o estudo sobre a cidade enquanto espaço construído e paisagem modificada, bem como, obra de arte de uma sociedade, aparece pautado pelo pensamento do filósofo Henri Lefebvre e da artista Marta Traquino. A cidade, fruto das apropriações e transformações do espaço, pode nos ajudar a pensar o quanto o lugar pode ser um território em constante construção.

O terceiro capítulo retoma a narrativa inicial do encontro com a obra de Zaatari e a memória do autor, aludindo, agora, a um maior entrelaçamento entre autor, artista e temática. Neste momento, as memórias pessoais do autor, registradas ou imaginadas, ganham força e papel importante no presente estudo. Ao mesmo tempo que a obra de Zaatari e as teorias da arte embasam a pesquisa, parece surgir um elemento experimental que tensiona e reforça a sua argumentação, e que, nesse momento, estabelece uma conexão com o eixo temporal e imaginativo que se segue na pesquisa, a partir de então.

A questão temporal que atravessa o “lugar” aparece de forma central nas discussões do quarto capítulo, partindo das relações vividas pelos habitantes do bairro *El Chino*, em Barcelona, com a obra de um novo edifício na região, contadas no documentário espanhol *En Construcción*, de Jose Luis Guerin. O fato que nos ajuda a pensar sobre a presença do tempo, decorre da descoberta de um sítio arqueológico no terreno durante os processos de escavações para a fundação do edifício. As evidências de outros tempos na paisagem, o que lhe confere características semelhantes às de um palimpsesto, é o caminho pelo qual tentamos refletir sobre como o passado aparece nos lugares contemporâneos. Propomos aqui um diálogo entre os trabalhos de Guerin e Zaatari, permeado pelos apontamentos sobre memória e cidade, encontrados em textos de Andreas Huyssen e Sandra Pesavento. Estes caminhos nos levam, paulatinamente, a traçar um paralelo entre arte e arqueologia, estudando um pouco sobre a questão das ruínas, mapas e mapeamentos na interseção entre as duas disciplinas. Nesse momento, sugerimos uma nova possibilidade transdisciplinar para as proposições artísticas: o artista como arqueólogo.

A ideia do tempo e espaço, e de como eles se refletem nos trabalhos de alguns artistas, em íntima relação com as práticas arqueológicas, nos permite propor no capítulo cinco, uma possibilidade de expansão, característica da prática artística: a fabulação do real. Quando o artista, ao tratar do lugar na sua esfera de atuação, encontra os conhecimentos de outras áreas, incluindo a arqueologia, ele não deixa de tentar ampliar as possibilidades de apreensão do assunto, muitas vezes ficcionalizando os lugares e as situações, segundo o entendimento de Jaques Rancière. Portanto, ao final desta investigação, buscamos no filme colombiano, *La Estrategia del Caracol*, elementos que nos levem a refletir sobre a plasticidade do real, na

construção dos lugares, e que, nos permitem imaginar aproximações poéticas entre a temática que o trabalho de Zaatari nos desperta e as histórias de Jorge Luis Borges. Dessa forma, é como se muitas argumentações que trabalhamos sobre o lugar, pudessem ser expressas, poeticamente, na breve descrição feita, por Borges, de um de seus amigos, o artista Xul Solar.

Os caminhos que propomos aqui têm a intenção de nos fazer pensar sobre como os processos artísticos podem serpentear por tantas outras áreas do saber e de variadas formas, ao tratar de um assunto tão vasto e de interesse multidisciplinar, como a questão do lugar. Isso não significa que os artistas do lugar sejam totalmente capturados por um ou outro discurso, mas sim, que são capazes de recriar, sempre que necessário, rotas auxiliares: meios e métodos para elaborar os seus discursos e construir os seus lugares, ou propor novas formas de vivenciá-los.

2 O ENCONTRO

Lembro-me que meu avô paterno insistia em me ensinar a falar árabe. Ele mesmo só sabia duas palavras: bigode e tomate. Até hoje, não consigo entender por que essas duas palavras não lhe escaparam da memória. Filho de libaneses imigrantes, habituado com as reprimendas e beatices de uma mãe católica que nunca perdera o sotaque, ele só guardou esses dois termos como legado. Era divertido! Passávamos horas naquela intrincada conversa em “portuárabe”, na qual ríamos e trocávamos boas histórias, só com os dois vocábulos, que pareciam um dicionário inteiro. Entre mim e o vovô, havia o tomate, o bigode e um lugar.

Em dezembro de 2016, estive em São Paulo para a 32ª Bienal de São Paulo, que ganhou o título de “Incerteza viva”. Porém, um dia antes da visita ao pavilhão, decidi conhecer o Galpão Videobrasil, que anunciava a exposição de um artista libanês. Fosse outra a sua nacionalidade, talvez, não me chamaria tanto a atenção. Fato é que segui a curiosidade e, no rastro de certa ancestralidade, que poderia muito bem povoar o meu inconsciente, deparei-me com a seguinte inscrição: “Amanhã vai ficar tudo bem”. Nada de guerra, nada de religião, nada do Oriente fantasiado pelo Ocidente, o título da mostra sinalizava para questões, que, hipoteticamente, carregariam, sim, alguns traços negados anteriormente, mas que direcionavam seus holofotes para as construções das relações afetivas e das imagens de um lugar em transformação. O Líbano, novamente, punha-se diante de mim com uma linguagem inusitada. Agora bem mais sofisticada em termos gramaticais, mas igualmente complexa no quesito da elaboração poética que, potencialmente, amplia o meu contato com o país.

A princípio, visitando a exposição mencionada acima, encantei-me por este ou aquele trabalho, por motivos diversos, relegando outros a um ligeiro olhar. Naquele contexto, o Líbano ostentava um universo de pessoas comuns que tentavam dar conta das agruras do final de um relacionamento, dos encontros, dos reencontros, dos desencontros, das relações homoafetivas ou da construção de uma vida virtual compartilhada nas redes. E no final, tudo ficaria bem, diria o artista. Suponho que tudo, na verdade, já estivesse bem, porque se trata, essencialmente, de coisas da vida cotidiana, seja em Beirute, em Juiz de Fora ou qualquer outro lugar.

Depois da ânsia de revisitar o país, pude, finalmente, conhecer o seu porta-voz. Akram Zaatari (Sidon, Líbano, 1966) é um artista visual e curador libanês, cofundador da Fundação Árabe de imagem, que resgata, arquiva e pesquisa imagens pertencentes à uma espécie de patrimônio cultural árabe. O próprio corpo de trabalhos do artista constitui-se “como uma ampla

reflexão sobre a memória visual e as formas de representação imagética.”¹ Suas obras aparecem em variados suportes, como fotografias, desenhos, vídeos e cinema.

Dentre os trabalhos que me interessaram após a visita à exposição, a partir da leitura de seu catálogo e falas do artista na internet, está, justamente, aquele que ajuda a construir esse estudo que começo aqui, mas que, certamente, já vem de longa data promovendo encontros secretos com meu imaginário. O trabalho em questão é o filme *Beirut Exploded Views*² (figura 1), que assisti algumas cenas na ocasião da exposição, lembrando apenas da aparência de canteiro de obras que conferia à cidade. Mais tarde, ao ler a entrevista com o artista, conduzida pelo crítico Moacyr dos Anjos, percebi o quanto havia de delicado e engenhoso no trabalho, uma tentativa de ampliar o vocabulário de compreensão da cidade, do país, daquele lugar.³

Há uma narrativa que toma como cenário uma região muito específica da cidade, mas dá a ela uma outra construção de tempo e espaço. É um lugar pós-apocalíptico, onde uma sucessão de acontecimentos nos leva a supor situações, relações e ações. Nunca temos certeza de nada! A incerteza é elemento vivo que, igualmente, atravessa o ambiente criado pelo artista e orienta a edificação daquele lugar. As paredes inacabadas, as marcas da destruição, do abandono, mas também da renovação; a rotina de suas personagens e as suas histórias: tudo isso entra na conta da suposição e do estado permanente de construção dos cenários e das vivências, sobre os quais somos convidados, pelo artista, a refletir.

¹ Segundo o site da Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2198101/Akram_Zaatari_e_Moacir_dos_Anjos_Amanha_Vai_Ficar_Tudo_Bem. Acesso em: 27 de outubro de 2020.

² Vídeo. 28'. Obra comissionada para 10º Bienal de Gwangju, Coréia do sul, 2014

³ Uma conversa com Akram Zaatari. In: FARKAS, Solange; BOGOSSIAN, G. (cur.). **Akram Zaatari: Amanhã vai ficar tudo bem**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016, p.44-53.

Figura 1 – Beirut Exploded Views (vídeo still)



Fonte: Site <https://www.vdb.org/titles/beirut-exploded-views>.

Pouco tempo depois dessa experiência, recebi a notícia de que alguns documentos da minha família foram encontrados em um cofre recém-aberto. Dentre eles, fotografias, postais, um rolo de filme e cartas, que acabaram ficando sob os meus cuidados. As fotografias capturavam uma terra distante, montanhosa, onde convivem, paradoxalmente, a aridez e a neve (figuras 2, 3, 4, 5). Há sempre datas e comentários em árabe abaixo ou no verso das imagens. O lugar, sem dúvida, é o oriente médio: ora a cadeia rochosa libanesa, ora as paisagens e os caminhos de Jerusalém.

A figura central da maioria das fotos e postais é meu bisavô paterno. Em suas visitas à terra natal, eu imagino, ele produzia esses registros fotográficos e os oferecia à família que ficara no Brasil. Diferentes datas marcavam o seu retorno àquele lugar de afetos e memórias. Misturavam-se às imagens, papéis com textos que poderiam ser receitas médicas ou recibos de compras, tanto faz. As suas inscrições naquela língua e sinais estranhos contêm uma história incerta, que muitas vezes ousou preencher com perguntas e imaginação. É possível que boa parte das informações que trago aqui sejam conjecturas irreais, mas, no caminho daqueles arquivos, a única história admissível é aquela que posso inventar, cujos narradores parecem ser os lugares.

Figura 2 – Neve nas montanhas do Líbano



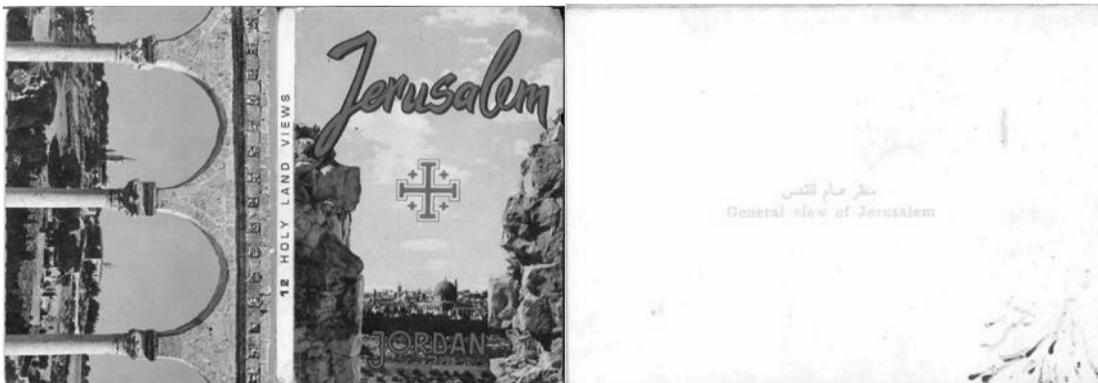
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 3 – Rio Jordão



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 4 – Jerusalém



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Zaatari, provavelmente, sabe que os lugares são, para além de cenários, agentes, personagens ou narradores e, portanto, sábios interlocutores. Carregam, no corpo e na voz, o plural das palavras e das coisas; no seu *statu quo*, são espaços em *mise-en-abyme*⁴. Isso me faz recordar do quadrinho “Aqui”⁵, de Richard McGuire, em que o autor apresenta um único espaço, passando por suas transformações ao longo do tempo, do ano 500.000 a.C até um futuro imaginado. Em cada momento, porém, mescla situações com colagens, nos lembrando as datas, arranjos e pequenos comentários de épocas divergentes. Determina, silenciosamente, pois não há diálogos relevantes, a complexidade dos lugares. É deles a fala incessante e imagética que preenche as mais de cem páginas do livro. Um lugar dentro de um lugar dentro de um lugar... São incansáveis produtores de narrativas.

⁴ Termo em francês que designa a presença de narrativas dentro de narrativas.

⁵ MCGUIRE, R. **Aqui**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.

Figura 5 – Encontro



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Longe do país dos meus antepassados, vivo em Juiz de Fora, cidade do interior de Minas Gerais, que bordeja o estado mineiro e flerta com o Rio de Janeiro. Dentro do preciso ponto, localizado à 21°46'32,22171" S 43°25'55,42844" O ⁶, cheio de Líbano e de “carioquices” leves à moderadas, não me furto, diariamente, de perceber o meu entorno e pensar sobre este lugar.

A dinâmica que impõe mudanças no espaço público, na memória da cidade, bem como na minha própria memória, ou como ela é afetada pela troca de cenários constantes, torna-se assunto (ou imagem) que a minha percepção não consegue evitar. Impulso reflexivo que acabou determinando uma tímida produção artística desde o ano de 2017, investigando como algumas roupagens elementares do espaço urbano, na figura das pedras e pavimentos que formam os seus caminhos, emprestam seus “tecidos” para alguns interesses específicos que declaram (por ocupação) o seu direito sobre a cidade. Para onde esses caminhos nos levam? Quem os elabora? Quem caminha por estes caminhos? O que é feito da matéria da cidade? Que lugar é esse?

“Lugar”. Essa palavra correu ao encontro do meu avô falante daquele árabe peculiar e acostou-se no Líbano de outro. Acredito que sempre observei, ano após ano, um lugar ser construído por memórias, palavras, objetos, cheiros, paladares e invenções. Percebo que Zaatari e uma série de outros agentes sociais, na condição de artistas, aos seus modos, também o fazem. Seguindo seus rastros, portanto, tento mapear sinais do pensar e fazer artístico, que negociam com o mundo a prerrogativa de tratar dos lugares.

Uma das pistas para essa empreitada foi a obra já mencionada de Zaatari. Restava a chance de revê-la por completo. Uma vez que o seu acesso se revelou restrito, usei os meus “tomates e bigodes” para entrar em contato com o artista e descobri, curiosamente, que eles funcionam.

⁶ Coordenadas geográficas da cidade de Juiz de Fora, MG, informadas pelo próprio site da prefeitura. Disponível em: <https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/seplag/geoprocessamento/cobertura.php>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

Hi, Akram Zoutani.

my name is João Paulo Jones. I'm a Brazilian art student (master program) in Federal University of Paraíba (UFPA) - link.

I hope this email finds you well. I had been ^{these days} read about all this tragedy in Beirut, and I feel so sorry. and I'd like to express ~~all~~ my solidarity.

~~I'm writing you to~~ ^{investigate} ^(city, xmission)
 As a researcher ~~of~~ the construct of play in contemporary art and, since the beginning, your work Beirut exploded ~~whimsy~~, inspired me and became ^{the} main part of the study. However I could see it in your exposition at São Paulo in 2016, tomorrow ~~every~~ thing will be all right. However, since then, ^{days} I could not watch it again. I'm writing you, then, to ask if ~~it is possible to see~~ ^{it is possible to see} the work in any platform

online, or if there's another way to ~~re~~watch it.

I also take this opportunity to say that I'm great admirer of your work.

I wish everything gets better in your country

Thank you

Yours faithfully

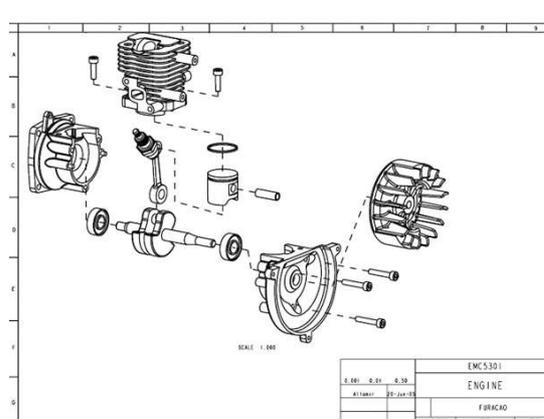
João Paulo Jones

3 VISTA EXPLODIDA

São dezesseis horas e alguns minutos do domingo e estou sentado à mesa de trabalho, ensaiando algumas palavras. No celular ao lado, o Caetano Veloso cantando baixo, enquanto escrevo à mão em um caderno de rascunhos. Há duas semanas, aproximadamente, venho enfrentando alguns problemas técnicos com meu notebook e, agora, o imbróglio atingiu o seu clímax: o aparelho está em manutenção. Antes de assumir a minha incapacidade e imperícia frente ao problema, porém, decidi consultar a assistência técnica remota, ligando para o contato indicado no site oficial do fabricante. Entre um teste e outro, descobri que dentre as complicações havia um defeito nos “speakers” do aparelho. Assim declarou a responsável técnica do outro lado da linha: “precisamos trocar os speakers!” Intrigado, tentei buscar nos manuais do equipamento e na internet onde estariam os tais “speakers”, que forma teriam e como seria a sua “anatomia e fisiologia”. Deparei-me com um breve esquema das peças básicas que compunham o sistema e como se relacionavam. Para que ficasse mais didático, talvez, as peças foram afastadas umas das outras de forma simétrica, como se estivessem dissecadas, como se o seu corpo-máquina tivesse sido fatiado, como se a máquina tivesse explodido.

O esquema de separação das peças que presenciei é conhecido no campo do desenho técnico como vista explodida (figura 6) e se refere, justamente, ao processo de afastamento pedagógico das peças de equipamentos complexos para que possamos conhecê-las individualmente e entender como se relacionam e formam, juntas, a engrenagem da máquina. Essa sim, reconhecida enquanto vista compacta, elemento totalizante pelos olhos comuns.

Figura 6 – Um exemplo de folha de engenharia com uma vista explodida



Fonte: VISTAS explodidas de produtos, 2014⁷.

⁷ Disponível em: <<https://emc5301.paginas.ufsc.br/files/2014/03/vistaexplodida.pdf>>.

A visão do notebook, que acabei acessando, levou-me não somente a reconhecer e localizar os “speakers”, que poderíamos, com mais intimidade, chamá-los de autofalantes, mas a conectar-me com o trabalho *Beirut Exploded Views*, do artista libanês Akram Zaatari. Não consigo deixar de pensar que sou duplamente transportado para o trabalho do artista e, conseqüentemente, para o universo que motiva essa escrita. Por um lado, porque há uma situação que atravessa o meu cotidiano e, de súbito, leva-me ao encontro do esquema e imagem de uma vista explodida, método utilizado por Zaatari em seu trabalho. De outro, porque sou captado pelo repertório do esquema técnico, na busca de entender um equipamento de escuta. Assim como sou envolvido com ambos os mecanismos, percebo que, em seu processo de criação, o artista também os utiliza, com a devida proporção: a partir da ideia esquemática da vista explodida, ele destrincha o seu lugar, a sua Beirute. Mas ao mesmo tempo em que revela as suas engrenagens, também a escuta. Guiado por essa sintonia, coloco-me também em posição de escuta da arte e artistas que falam do lugar.

Quando Zaatari propõe, no seu filme, narrar uma história ou histórias que tomam um determinado lugar como cenário, ele nos dá uma pista bem clara sobre o seu objeto de trabalho. Nas palavras do artista, porém, isso seria dito como um objeto de descrição, já que expõe o seu empenho em descrever aquilo que está à sua volta. Portanto, o que Zaatari nos entrega desde o início, é o fato de que seu objeto tem nome, endereço, aparência, dimensões e histórias. Ele nos fala claramente de Beirute. A capital do Líbano aparece como lugar e alvo da sua vista explodida. De acordo com o artista, o título nos remete, sim, a uma ideia de explosão, já que se conhece o histórico de destruição e reconstrução da cidade. Por outro lado, trata-se, também, de um modo de enxergá-la e, podemos precocemente adiantar, de manipulá-la a partir de outros sentidos além da visão.

A vista explodida para Zaatari é descrita como forma de representar um objeto. Nesse sentido, podemos pensar a cidade representada e transformada em objeto, a fim de ser quase manuseada em toda a sua materialidade e potencial simbólico. Segundo Henri Lefebvre, a cidade, por vezes entendida como obra mais próxima da arte do que um simples produto material, sempre foi e continua a ser objeto. Há nela um tipo de “objetividade” similar à língua de um povo, indicando uma espécie de obra autoral de determinada sociedade. Para o filósofo, não haveria obra, no entanto, sem atos e ações, sem um tipo de realidade prático-sensível, sem a especificidade de um lugar. A cidade, portanto, não se limitaria a ideia de uma linguagem, seria, sobretudo, uma prática. Considerando as exaustivas reflexões por parte dos estudiosos sobre as suas estruturas, Lefebvre aponta que nela apareceriam, adicionalmente, elementos

lacunares, vazios e que, não por acaso, fariam parte de sua constituição, o que lhe conferiria a peculiaridade de ser “lugar do possível”, contendo elementos flutuantes ou dispersos.⁸

A cidade objeto de Zaatari aparece ao mesmo tempo como mote e cenário. Sua abordagem parte da inspeção criteriosa e fantástica de um fragmento dela, que contém elementos positivos e negativos, evidentes ou lacunares de sua totalidade. Características que não deixam de evidenciar a sua “realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante”⁹, usando as palavras de Sérgio Sant’anna, no conto “Cenários”. Assim, podemos perceber uma afinidade entre o papel assumido pela Beirute de Zaatari e a condição descrita por Sant’anna, ao relatar que o cenário citadino caberia melhor nas obras dos escritores e que, por conveniência e oportunidade, estendemos aos artistas e sua captação do “tal momento, tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo para logo depois saber que não, não é bem isso”¹⁰.

Para Sant’anna, a cidade seria repleta de cenários que nos escapam, insistentemente, um após o outro. Eles nos levam a encarar temas que não convergem para um ponto de apreensão, domínio ou conceito que congelam o assunto, mas, ao contrário, nos colocam diante da busca do impossível, que em sua condição de indeterminável torna-se fonte de uma ideia que está sempre por vir. Esta maleabilidade e, ao mesmo tempo, impossibilidade de ser totalmente capturada, faz com que a condição material do objeto manipulado por Zaatari ecoe as palavras do escritor. A menor tentativa de abarcá-lo, nos leva à conclusão: “não, não é bem isso”.

Com base nessas propriedades, Zaatari volta-se para a estratégia da vista explodida como dispositivo para lidar com seu objeto plástico, porém, assumidamente fugidio. Para o trabalho, escolhe uma área no centro de Beirute que passa por constantes processos de destruição e reconstrução. Onde são, sistematicamente, montadas réplicas em escala 1:1 de edifícios em construção no centro da cidade. É uma espécie de terreno dedicado à elaboração de maquetes parciais em tamanho real, demonstrando os mesmos materiais que serão empregados nos futuros prédios. Ao finalizarem as réplicas e todo o projeto ser aprovado, as amostras continuam lá até que o edifício esteja pronto, sendo destruídas, em seguida, onde novos modelos passarão pelo mesmo processo, ao lado ou sobre os escombros dos seus antecessores. Este local tem a particularidade de ser muito específico de Beirute, logo, ao descrevê-la, ele o faz a partir de um elemento facilmente reconhecível da cidade.

⁸ LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001, p. 115.

⁹ SANT’ANNA, Sérgio. Cenários. In: **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos**. São Paulo: Companhia das letras, 2014, p. 21.

¹⁰ Ibid. p. 22.

Ao final do filme, vemos uma imagem (figura 7) que parte do solo, onde acompanhamos o cotidiano das personagens, até alcançar lentamente uma determinada distância aérea, revelando a real natureza daquele lugar apropriado pelo artista. Essa nova visão panorâmica nos oferece a dimensão da qualidade de fragmento daquele espaço, um fragmento da cidade reconhecível por aqueles que têm algum contato com a capital libanesa. Percebemos, portanto, que o espaço triangular que surge está contido em Beirute, é uma de suas dobras.

Benoit Mandelbrot¹¹, criador da teoria dos fractais, argumentou que uma determinada geometria fractal, e não aquela clássica euclidiana, seria a responsável por refletir a “geometria dos objetos e dos processos no mundo real”¹². Ela seria passível de ser encontrada em tudo aquilo que nos cerca, estimulando uma ampliação do desenvolvimento e complexidade das construções espaciais que enxergamos cotidianamente. A própria etimologia da palavra “fractal” revelaria sua condição de fração do todo, onde “fractus”, do latim, significa fragmentado, fracionado, rugoso. Assim, “frac”, daria uma ideia de parte, enquanto “tal” informaria a ideia do todo

Figura 7 – Beirut Exploded Views (video still)



Fonte: Portal Saradarcollection.com.

Nessa teoria, o matemático ressaltou, dentre as suas principais características, uma que denominou “extensão infinita dos limites”, elaborando a condição complexa e enrugada dos limites das coisas, tanto no nível da parte como do todo. Isso significa que os limites, normalmente medidos linearmente, demonstram mais detalhes, reentrâncias e sinuosidades, quanto menor a unidade-padrão que utilizamos, ou seja, quanto menores os instrumentos de medição empregados em suas abordagens, passeando por uma gama incalculável de áreas

¹¹ Matemático francês de origem judaico-polonesa, que cunhou o termo “fractal” em 1975. (1924-2010). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Beno%C3%A9t_Mandelbrot. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

¹² Teoria dos fractais. Disponível em: www.acomplexidade.com.br. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

cabíveis nesses sistemas métricos. Outra característica seria a que chamou de “autosimilaridade”, que expressaria certa semelhança formal e qualitativa entre o objeto e suas partes, em todas as escalas. Assim, cada parte refletiria a estrutura do todo.¹³

Podemos pensar no fragmento da Beirute descrito por Zaatari e o quanto ele sustenta alguma sintonia com a ideia de Mandelbrot, na medida em que exhibe relações com a cidade, sensíveis às características expostas pelos fractais. Como se o espaço triangular específico, explorado pelo trabalho, atuasse de forma semelhante a um fractal de Beirute. É estranho e curioso conceber as coisas, ou aqui no nosso caso, os lugares, com seus limites enrugados, mas sempre mensurados linearmente, com retas. Dessa maneira, ao lhes aferirmos com menores instrumentos, em menores trechos, mais reentrâncias encontraremos e maior será o grau de detalhamento que nos saltará aos olhos. Quando observamos essa amostra da Beirute, escrutinada por nossos sentidos, melhor enxergamos suas complexidades ou peculiaridades, funcionamentos, relações etc. Isso gera não uma visão hierárquica do lugar, mas uma visão em *zoom*.

Segundo Zaatari, o seu trabalho trata de um corte em perspectiva ampliada e propõe um tipo específico de representação do lugar, “uma representação que não pode ser experimentada na realidade”¹⁴. Acabamos de explorar a especificidade de um tipo de geometria e sua ação sobre a realidade, potencializando o entendimento das coisas e dos lugares. No entanto, o artista nos conta que sua representação se realiza fora dela. Enquanto construímos algo, um pensamento ou um lugar, existe uma série de questões que antes não pareciam necessárias, mas que se dirigem a nós nas encruzilhadas dos assuntos.

O que, de fato, faz Zaatari, assim como diversos outros artistas ao trabalharem seus objetos-lugares? Pois bem, eles atuam no campo das artes e seus processos. Sobre isso, localizamos no texto “Entre a razão e o caos, as sutilezas da deflagração”, do pesquisador Diego Matos, um pensamento, por ele referenciado, sobre “a capacidade sutil da arte de operar ilusoriamente criando o real e fazendo do real a própria ilusão”¹⁵. Assim, faz da ilusão uma forma de enxergar o real e de interpelá-lo; de criar certo constrangimento ao real, ao passo que lhe desnuda partes que talvez ele próprio as ignorasse ou persistentemente as tentasse camuflar, pelo simples (ou ultra complexo) gesto de discernimento das coisas. Nesse sentido, o que

¹³ Teoria dos fractais. Disponível em: www.acomplexidade.com.br. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

¹⁴ FARKAS, Solange; BOGOSSIAN, G. (cur.). **Akram Zaatari: Amanhã vai ficar tudo bem**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016, p. 50.

¹⁵ COUTINHO, W. A estratégia de Cildo Meireles. *Arte hoje*, nº 13, Rio de Janeiro, jul. 1978 apud MATOS, Diego, p.206, 2017. Entre a razão e o caos, as sutilezas da deflagração. In: *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

tornaria encantador e ilusório o discernimento? Quem sabe, o fato de ser articulado pelo artista como ferramenta para criar ficções ou realidades possíveis, jogando com suas possibilidades. Um trabalho delicado de desmontagem e reconhecimento de suas peças, a constituição de um saber sobre sua mecânica, já que ficam evidentes suas superfícies de contato e articulação com as peças vizinhas ou com aquelas indiretamente conectadas. Um jogo entre materialismo e crença, lógica e ficção... ou imaginação.

O filme de Zaatari traz no título (*Exploded Views*) o processo de abordagem e construção do lugar pelo artista. A vista explodida, descrita por ele, seria “um diagrama que mostra as peças que compõem um objeto, ligeiramente separadas, soltas, como se o objeto tivesse explodido de forma simétrica, a partir do centro”¹⁶. Retomando o que foi comentado antes, este procedimento ganharia o status de dispositivo para retratar o lugar. O seu processo de descrição da cidade acontece não pela via da filosofia, arquitetura ou geografia, mas pela via da arte. Via essa, que ostenta limites cada vez mais borrados em relação às outras áreas do saber. Limites redefinidos e redesenhados constantemente, mas que se destacam por suas práticas potencialmente capazes de mudar as formas com que tornamos as coisas visíveis.

3.1 O DISPOSITIVO

Podemos, então, abordar algumas estratégias artísticas de Zaatari, a partir dos conceitos de dispositivo. Embora este termo figure nos dicionários, indicando as maneiras com que são dispostas as peças de uma máquina ou mecanismo e, assim, o próprio mecanismo, Giorgio Agambem nos lembra que há no conceito de dispositivo algo que vai além da sua compreensão fragmentada, mas correspondente à articulação histórica de seu significado original, importante para qualquer tipo de compreensão: “a disposição de uma série de práticas e de mecanismos, ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares, com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de ter um efeito”¹⁷.

Agambem, no entanto, vai chamar de dispositivo qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”¹⁸. Não somente

¹⁶ FARKAS; BOGOSSIAN, 2106, p.50.

¹⁷ AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 11.

¹⁸ Ibid. p.13.

a ampla classe de dispositivos já descritos por Foucault¹⁹, mas também elementos como a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, a navegação, os computadores, os celulares e a linguagem. Entende que entre os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos estariam os sujeitos, como resultantes dessa relação. Logo, um indivíduo (um vivo) pode ser lugar de diversos processos de subjetivação, como um usuário da internet ou um escritor de contos.

Esse argumento carrega um convite para pensarmos o dispositivo como uma possível “máquina de subjetivação”²⁰. O próprio Agambem ressalta que tal comportamento no contemporâneo também estaria condenado a um processo, contraditoriamente, de “dessubjetivação”, considerando a subjetivação esvaziada daqueles sujeitos comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes, como nos gestos cotidianos, saúde, alimentação, divertimentos, desejos, ocupação, bem como suas repercussões no espaço público.²¹ Porém, daremos ênfase, nesse momento, ao potencial de elaboração da subjetividade e, a partir desse sistema, de sua força enquanto veículo de produzir reflexão sobre algum tema. No nosso caso, destacaremos essa possibilidade pela via do pensamento sobre os lugares e de como o trabalho de Zaatari e outros artistas visuais, perspicazmente, o utilizam.

A proposta de narrar um lugar imaginário, em um cenário considerado pelo próprio artista como pós-apocalíptico, ou seja, aparentemente deslocado de seu real funcionamento espaço-temporal, revela, ironicamente, algumas particularidades dos elementos do lugar que podemos conectar aos da Beirute contemporânea. O dispositivo nas mãos de Zaatari funciona como uma grande lente de aumento, similar àquela empunhada pelo menino na primeira cena do filme (figura 8). Ele não só observa os ramos de trigo através dela, mas a utiliza como meio de concentração de calor para a produção de fogo. Dois gestos oriundos de um mesmo dispositivo: a observação minuciosa e a ação direcionada, a contemplação visual e a produção tangível. O que parece ganhar relevância são as dobras discursivas e, por que não, gestuais desse dispositivo. Se, ao mesmo tempo, o artista é capaz de criar uma ficção e nos transportar para outras formas de mundo, igualmente é capaz de nos queimar, tamanha a proximidade com

¹⁹ No texto Agambem comenta sobre a questão do dispositivo para Foucault: “Foucault, como sabem, sempre recusou a se ocupar daquelas categorias gerais ou entes da razão que chama de ‘as universais’, como a Estado, a Soberania, a Lei, a Poder. Mas isto não significa que não há, no seu pensamento, conceitos operativos de caráter geral. Os dispositivos são precisamente o que na estratégia foucaultiana ocupa o lugar dos Universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: de preferência, como dizia na entrevista de 1977, ‘a rede (*Je reseau*) que se estabelece entre estes elementos””. p. 11.

²⁰ AGAMBEM, 2009, p.15.

²¹ Ibid. p.15.

a realidade, a qual poderíamos julgar inexistente na obra. É a constatação do paradoxo, ato contínuo, da arte.

Figura 8 – Beirut Exploded Views (video still)



Fonte: Disponível em <https://vimeo.com/107585117> (vídeo privado).

O gesto inodoro de segurar a lupa parece direcionar a sua sedução para o ato de ver, mas, semelhantes aos dançarinos do *Shibu*,²² a personagem e o artista fazem correr por suas hábeis mãos um suntuoso leque que, no seu surpreendente movimento de abertura, perturba a expectativa do observador. Cada dobra desfeita do leque revela uma pequena porção da imagem que a compõe e que, sabiamente, desliza pelo corpo do bailarino, ora escondendo o seu sorriso e enfatizando o seu olhar, ora tapando o seu rosto e revelando apenas o seu manusear. O que resta é uma dúvida: a verdade dos objetos ou dos lugares está totalmente dada à visão?

Hygina Moreira Bruzzi, no seu livro “Do visível ao tangível”, oferece alguma ajuda à nossa indagação quando aborda a hegemonia da imagem visual, baseada na sua leitura de Kenneth Frampton.²³ Conta como esta suprimiria os outros sentidos, alterando a experiência direta com o entorno, experiência tal, que deslocaria o espaço da condição meramente visual. Nesse caminho pelo qual viaja o seu pensamento, ela sinaliza para uma heterogeneidade dos sentidos: “não tocamos com os olhos, o tato é cego”²⁴. Assim, coloca uma questão relevante para a nossa reflexão, que certamente nos faz despertar para uma compreensão ampliada dos elementos que aparecem na cena dos lugares. Captados pela astúcia dos dispositivos, que

²² Shibu (ou dança do leque) é um termo japonês para um tipo de apresentação acompanhada de música e recitação de poema, em que o dançarino ou dançarina usa um leque para acompanhar a sua movimentação. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Shibu>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

²³ “Kenneth Frampton (Woking, 1930) é um arquiteto, crítico, historiador e professor de arquitetura na ‘Graduate School of Architecture and Planning’ da Universidade de Columbia em Nova Iorque”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Kenneth_Frampton. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

²⁴ BRUZZI, Hygina M. **Do visível ao tangível**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001, p. 135.

alargam a nossa percepção, os lugares mostram-se objetos de escrutínio, sobre o qual devemos empregar certos cuidados ao examiná-los. Nem tudo o que está dado é visto. Portanto, como enxergar o invisível nesses lugares tão saturados de visualidades?

De certo que a lupa não é nenhuma novidade dentre os aparatos para se experimentar o mundo, mas leva um lembrete em sua materialidade por vezes negligenciado, que nos informa sobre a amplitude do espectro com o qual travamos contato com os objetos. Ela aumenta a nossa visão desde que a manipulemos ou nos aproximemos dela e, na medida em que abusamos da sua “vontade” de ser tocada, percebemos que aquilo que é produzido, enquanto visibilidade inesperada, ganha outra dimensão, frente àquela já suspeitada pelo seu próprio potencial óptico. Outra orientação da lupa é o exercício do discernimento, o elogio ao detalhe, recurso pelo qual podemos supor, afirmar ou escolher situações. Incluímos, por extensão, a possibilidade de dilatar até a invenção daquilo que permanece invisível, pelo ato de mergulharmos no objeto como escafandristas cegos. A lupa não quer ver, necessariamente, mas experimentar o seu objeto de análise, o suposto invisível. Talvez, é pertinente pensarmos assim sobre esse dispositivo: que ele anuncia e sintetiza, por sua vez, o dispositivo maior de Zaatari, a saber, a vista explodida.

A partir da abordagem do artista, percebemos que para descrever um lugar é preciso escutá-lo, de modo a excitar os sentidos e, para melhor procedê-lo, é importante uma sensível mediação, a fim de que possamos alargar a nossa capacidade subjetiva frente ao seu maquinário. Eis a metodologia de Zaatari, que agora sequestramos para propor uma análise sobre a construção do lugar na arte contemporânea e, quem sabe, contribuir para um novo lugar de saber.

Explorando o recurso da vista explodida, podemos destacar dois elementos como peças importantes no trabalho de Zaatari que, para além de seus domínios, aparecem, também, como matéria-prima ou materiais de construção (tijolos) nos trabalhos de muitos artistas dirigidos ao lugar. São peças da engrenagem do lugar que, usando a metodologia do artista, desmembramos e trazemos para a luz da discussão que se segue. São elas: o espaço e a cidade. É significativo destacar que esse procedimento que se apropria da ideia da vista explodida não possui a intenção de tratar os elementos selecionados aqui, como puros ou livres de atravessamentos e entrelaçamentos entre si ou com outras questões, mas, como articulado anteriormente, pretende ser dispositivo poético para se aproximar do corpo dos lugares, como se, delicada e didaticamente, estudássemos as peças de um maquinário complexo, munidos de lupa e sensibilidade. Finalmente, abordaremos, neste capítulo, a figura do artista como agente manipulador dos dispositivos que são direcionados às construções dos lugares.

3.2 O ESPAÇO

Segundo Marta Traquino, na arte, trabalhar o lugar não significa, necessariamente trabalhar o espaço. Um artista que centra suas práticas nas questões do espaço poderá, por exemplo, não passar pelos temas que envolvam os lugares em suas obras. Isto acontece quando levamos em consideração essas duas realidades do entendimento físico, considerando “espaço e lugar situáveis geograficamente e passíveis de serem experimentados pelo corpo em tempo real”²⁵.

A pesquisadora explica que a investida sobre os lugares enquanto “suporte e matéria de intervenção artística”²⁶ se deu a partir da década de 1950, como consequência da abordagem do espaço, entendido como “categoria autônoma e específica de investigação”²⁷. Traquino discute tanto o espaço quanto o lugar, relacionados à noção de experiência que os acompanham, ou seja, a capacidade qualitativa com que podem ser vividos. Nesse contexto, ela relata que o “espaço” apareceria como importante motivo para as vanguardas artísticas do início da segunda metade do século XX, inicialmente ao nível de uma representação plástica e construção mental, experimentado como coisa a ser observada e, portanto, exterior ao corpo e ao olhar. No final da década de 1950, por sua vez, a abordagem do espaço começaria a envolver a discussão de tópicos sobre a percepção, transformação estética e crítica social.

Esse debate na história da arte pode ser localizado, para Marta Traquino, na escultura minimalista norte-americana, na década de 1960 e 1970. No momento em que tais esculturas destacam o meio físico que envolve o observador e suas eventuais experiências perceptivas, elas desviam a atenção da obra em si, para o espaço que a contém, em consonância com o olhar de quem a observa.

Enquanto algumas abordagens da arte minimalista voltaram-se para a especificidade do espaço, em seu caráter físico e sua relação com o corpo do observador, outros artistas, à época, engajaram-se em tensionar a separação entre arte e vida. Em tal cenário, o grupo Fluxus ofereceria “ferramentas para criar um sentido de pertença ao/no mundo, através da valorização de materiais prosaicos mediadores de um renovado olhar em volta”²⁸. Este modelo de prática inclinou o olhar artístico para elementos que se alinhavam às ações articuladas com o contexto,

²⁵ TRAQUINO, Marta. **Do espaço ao lugar: Fluxus e a proposta de re(olhar) em volta**. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ TRAQUINO, Marta. **Do espaço ao lugar: Fluxus e a proposta de re(olhar) em volta**. op.cit.

sendo consideradas por Marta Traquino, como herança importante para os artistas que trabalhariam o lugar.²⁹

Embora desde a escultura minimalista já se pensasse a articulação entre arte e espaço, foi cerca de quinze anos mais tarde que Richard Serra defenderia a especificidade para o lugar, a partir da obra *Titled Arc*. Na ocasião, Serra declarou que a obra não poderia ser deslocada da atual localização e realocada em outra área, porque se tratava de um trabalho *site-specific*, ou seja, que só se justificaria pela relação com os componentes ambientais do lugar onde fora desenvolvido e instalado. Defendeu, assim, um conceito orientado pela topografia do espaço, bem como pela condição da obra de passar a ser parte daquele lugar para o qual foi planejada.³⁰

3.2.1 O lugar do Espaço, o espaço do Lugar

Certamente, a este ponto, alimentamos a interrogação: do que, possivelmente, falamos quando nos referimos ao “espaço”? Sem correremos o risco de cair em armadilhas conceituais, mas no exercício de elucubrar possibilidades sobre o tema, partimos da ideia do espaço como terreno para os lugares, parte constituinte, intrínseca, porém, investida de alguns pensamentos particulares.

Para Marc Augé a noção de espaço passa, muitas vezes, por termos mais funcionais do que lúdicos e aplica-se ao que define como “superfícies não simbolizadas do planeta”³¹. Considera o termo “espaço” de compreensão mais abstrata, quando comparável com o termo “lugar”, abrangendo uma extensão, distância entre coisas e pontos. Comenta sobre a plasticidade do termo, lembrando Michel de Certeau ao escrever que o espaço seria lugar de prática e que praticá-lo seria como “repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância”³², referindo-se a ideia de andar por ele como seu exercício primeiro. Há, portanto, uma ideia de lugar de movimento, onde aqueles que por ele transitam animam esses terrenos pelo deslocar-se, como se tentando reconhecer a sua área, falando de sua amplitude.

“O lugar é a segurança e o espaço é a liberdade”³³ assim escreveu Yi Fu Tuan no seu livro “Espaço e lugar: a perspectiva da experiência”, levantando a hipótese de que estamos ligados ao primeiro, mas o nosso desejo direciona-se ao outro. Sua teoria também considera o

²⁹ TRAQUINO, op. cit.

³⁰ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA/UFRJ, ano XV, número 17, 2008, p. 168.

³¹ AUGÉ, M. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994, p. 70.

³² Ibid. p. 71-72.

³³ TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983, p. 3.

espaço como pertencente a uma ordem mais abstrata em relação ao lugar, sugerindo que aquilo que começaria como um espaço indiferenciado transforma-se, paulatinamente, em lugar, uma vez que o dotamos de valores e conhecimentos. Assim, não poderíamos defini-los, de forma sistemática, separadamente. A partir da segurança e estabilidade do lugar, estaríamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensarmos no “espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar”³⁴.

A ideia de movimento e reconhecimento das dimensões espaciais nos remete ao aprendizado necessário à sua exploração. Para tal, Tuan utiliza o exemplo e imagem do ato de zigzaguear pelo labirinto, com pouca ou nenhuma margem de erro, com movimentos precisos e sem titubear. Ao percorrê-lo com alguma destreza, todo o labirinto se torna uma localidade e aquilo que começou como um espaço sem distinção, termina como um “objeto-situação ou lugar”³⁵.

Ainda sobre as formas de apreensão do espaço, Tuan conta o caso de um navegador das Ilhas da Sociedade que se deita na plataforma de sua embarcação e confere ordem ao timoneiro, a partir da análise da oscilação e arfagem do barco ao zigzaguear sobre as ondas, revelando uma percepção do espaço que passa pelo conhecimento mediado pela experiência tátil do corpo. Em outro exemplo, o autor afirma que os navegadores polinésios e micronésios conquistaram o espaço transformando-o em um mundo familiar de rotas e lugares, produzindo a mudança de um espaço amorfo em uma “geografia articulada”³⁶.

Ai Weiwei comenta em seu texto “Arquitetura e espaço”, o quanto considera relevantes as proporções, o volume de luz, a estrutura e os materiais, na determinação dos modos como experimentamos pessoalmente o espaço, sendo, inclusive, capaz de despertar a nossa imaginação. E acrescenta: “conhecer o espaço é ser humano”³⁷.

Nessa tentativa palpitante de entender e dominar o “espaço”, em seu sentido de condição geográfica mensurável e terreno base para a produção de localidades, o estudo da perspectiva no Renascimento apareceu como ferramenta indispensável para a arte. Hygina Moreira Bruzzi conta que “a descoberta e o emprego da perspectiva no Renascimento foram determinados por uma exigência de unidade estilística”³⁸, ganhando, já no século XVIII, ares de uma simples

³⁴ TUAN, 1983, p.6.

³⁵ Ibid. p.83.

³⁶ Ibid. p.95.

³⁷ WEIWEI, A. **O blogue de Ai Weiwei: escritos, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009** / org. Lee Ambrozy. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.3.

³⁸ BRUZZI, 2001, p.106.

convenção, outrora considerada instrumento para se compreender o mundo. Após certo desaparecimento no século XIX, no entanto, renasceria no XX com grande intensidade, inundando o mundo das imagens através de técnicas de reprodução, como a fotografia, o cinema e a TV.

A perspectiva, na história da arte, enquanto pensamento sobre o espaço, já encontrava, porém, oposições. Segundo a autora, artistas como Botticelli ou aqueles do maneirismo reivindicavam uma liberdade artística, protestando contra qualquer ligação racional ou “matematização da visão perspectiva”³⁹. Destaca que “os próprios artistas do Renascimento sabiam perfeitamente que não há perspectiva exata, que não há projeção absoluta do mundo. Há sempre algo no espaço que escapa ao olho, matematizado que seja”⁴⁰.

Potencializando o debate, Bruzzi afirma que “o objeto da vista é, pois, mental”⁴¹ e que aquilo que é percebido por ela seria uma espécie de lugar aparente ou virtual, capaz de se ligar a um lugar real. Assim, a percepção da distância é algo a ser adquirido. Além disso, a relação estabelecida pela consciência entre “o objeto percebido à distância e a distância real é arbitrária”⁴². Para a autora, não há percepção fora da experiência e a distância só se tornaria visível, de fato, ao ser experimentada, ou seja, relacionada com o mundo tangível. Diante destes fatos, discute sobre uma possível invisibilidade dos objetos e situações, já que muitas das ideias de exterioridade são inferidas a partir da subjetividade e que, portanto, “o objeto fala várias línguas, segundo os modos de aparição a cada sentido”⁴³.

3.2.2 (País)agem

Ao espaço percebido pelo observador e ligado a um ponto de vista, Michel Collot se refere como paisagem. Aquilo que considera como uma extensão de uma região, de um país, que é oferecida ao olhar do observador. Para ele, a noção de paisagem envolveria três componentes, associados por uma relação complexa: um local, um olhar e uma imagem, ou um local, uma percepção e uma representação. Ela apareceria, portanto, como um “fenômeno que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre

³⁹ BRUZZI, 2001, p.106-107.

⁴⁰ Ibid. p.108.

⁴¹ Ibid. p.125.

⁴² Ibid. p.128.

⁴³ Ibid. p.129.

o mundo e um ponto de vista”⁴⁴. Sob tal orientação, o olhar atuaria como agente transformador do local em paisagem e viabilizaria a sua “artialização”⁴⁵.

Segundo Alain Roger, a nossa percepção histórica e cultural das paisagens, sejam elas, o campo, a montanha, o mar ou o deserto, se dariam segundo aquilo que denomina, retomando as palavras de Montaigne, pela “artialização”, ou seja, estruturada em modelos artísticos.⁴⁶

Para Roger, existiriam duas maneiras de “artializar” um país para transformá-lo em paisagem. A primeira consistiria na inscrição do código artístico diretamente na materialidade de um local, sobre o seu terreno, a sua base natural. Seria, portanto, uma artialização “in situ”, como exemplo, a arte milenar dos jardins e a *Land Art*. A outra, seria indireta ou “in visu”, operando-se pelo olhar coletivo, uma visão de conjunto, fornecendo-lhe modelos de visão, esquemas de percepção e deleite. Associa-se à estética do artista oculista de Proust, em que “o escritor, o pintor, o oculista, tal como os ilusionistas, dirigem e regulam os graus de atenção”⁴⁷, ou seja, ao comparar o artista ao oculista sugere que ambos entendem a visão em graus variados e uma espécie de tratamento da visão pode ser dirigido a um rosto ou fragmento de paisagem, dilatando o grau de experiência e atenção do observador, daquele que experimenta. O país seria, conseqüentemente, o grau zero da paisagem, aquele que precede a sua elaboração pela arte, seja ela direta ou indireta.

Roger nos propõe uma reflexão sobre o nascimento da paisagem na cultura ocidental, considerando como a primeira paisagem do ocidente uma proveniente da região dos Flandres. Isso se deveria ao fato de que tal pintura revelaria a reunião de duas condições decisivas para se estabelecer a invenção da paisagem: a laicização dos elementos naturais, definida a partir da construção da perspectiva artística, que assumiria importante papel ao deslocar os signos naturais da cena e, simultaneamente, desvinculá-la de uma submissão à temática religiosa. Também, uma unificação na imagem, responsável por instituir o país na paisagem. Ao descrever o quadro que pela primeira vez observou essas situações, conta que o evento decisivo foi a aparição de uma janela, uma *veduta*, no interior da pintura que se abria para o exterior. A janela apareceria como o enquadramento que, ao mesmo tempo, isola e encaixa a paisagem no quadro; que revela o país na paisagem, inventa o país na paisagem ou até transforma o país em paisagem.

⁴⁴ COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 18

⁴⁵ Ibid. p.18.

⁴⁶ *Artialisation*. ROGER, A. La Naissance du Paysage em Occident, in Heliana A. Salgueiro (E.), **Paisagem e arte**, São Paulo, CBHA, CNPq, Fapesp, 2000, p. 33.

⁴⁷ PEREIRA, A.L. **Proust prestidigitador: estudo da metáfora da leitura como tratamento de miopia na Busca do tempo perdido**. Dissertação (Mestrado em literatura francesa) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 100. 2014, p.24.

A partir de suas considerações sobre a paisagem no ocidente, Roger usa o termo “função da arte” para entendê-la como capaz de instaurar modelos de visão ajustados à cada época, responsáveis pela criação da paisagem. Seguindo esse raciocínio, podemos pensá-la como parte de um ambiente susceptível às investidas de um sujeito perceptivo que, imerso nele, interessasse por uma série de “*affordances*”⁴⁸, termo considerado por Collot como intraduzível e dirigido aos recursos que certos objetos oferecem aos seus ambientes que dão sentido e valor ao visível. Um “*affordance*” seria ao mesmo tempo uma propriedade subjetiva e objetiva, transgredindo a dicotomia sujeito-objeto e nos guiando na compreensão da sua inadequação, quando o ato de perceber atua sobre sujeito e ambiente ao mesmo tempo.

Nesse sentido, pelo fato de nosso ambiente visual estruturar-se como uma paisagem, ele adquire, para Collot, uma condição de “paisagem em potência”⁴⁹, estrutura esta, que articula o visível e o invisível, o próximo e o distante. O autor argumenta que a aparição do lugar estaria, portanto, condicionada ao seu sentido latente, ou seja, inscrito no sensível de forma não clara, de “significação global e implícita, inerente e aderente à fisionomia das coisas”⁵⁰.

Já Anne Cauquelin refere-se à paisagem como uma evidência, uma “injunção implícita”⁵¹, isto é, firmemente atrelada à ideia de que seu conteúdo não se separa do ato de fruição pelos sentidos. Alude à sua qualidade de conter referências implícitas, como se estivessem “dobradas por dentro”⁵², pouco evidentes e, por isso, passível de algum tipo de elaboração:

Abro a minha janela e espero ver a paisagem – qualquer uma, mas sempre uma paisagem. Ela me salta aos olhos em sua forma completa, perfeita. Ela satisfaz plenamente a construção da proposição que a envolve e a faz nascer no exato momento em que a espero. Para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza: ‘Ah! Mas não é tudo aquilo que eu pensava! O amarelo não tem o tom que eu esperava, o mar não é tão azul quanto deveria ser...’. (...). É assim que a falha faz aparecer o implícito em toda a sua extensão: a decepção faz nascer a aceitação global da coisa que se esperava. O choque da falha faz surgir um mundo que até então não se conhecia, descobre o horizonte que a coisa ocultava: ‘Mas essa árvore era uma floresta!’⁵³

⁴⁸ COLLOT, 2013, p.20.

⁴⁹ Ibid. p.21.

⁵⁰ Ibid. p.22.

⁵¹ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007, p.103.

⁵² Ibid. p.103.

⁵³ Ibid. p.103-104

Quando Cauquelin relembra dos jardins sonhados e descritos por sua mãe, conta que eles traziam na sua bagagem (ou dobrados na sua elaboração) “uma visão impressionista (como o jardim de Claude Monet, de Renoir) que contribuía para modelar seu paradigma”⁵⁴. Dessa forma, Cauquelin nos fala de paisagens que vão sempre impor suas regras sobre como, por exemplo, todo jardim oferecido ao deleite deveria ser. Conclui que “os jardins do implícito, são os jardins do retorno”⁵⁵. Deixa claro que há na construção das paisagens um tanto de memória, afeto e imaginação.

É preciso compreender que, para Cauquelin, uma sensibilidade social da paisagem seria atravessada por filtros simbólicos, antigas heranças, encadeando uma espécie de batalha pictórica. No seu enalço, a autora aponta que deveríamos admitir uma trama de elementos ecléticos que liga um determinado aspecto da natureza à sensibilidade de uma época. A arte surgiria, portanto, como fornecedora de um tipo de prova visual de certa realidade: “a visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece”⁵⁶.

Anne Cauquelin reconhece como essenciais às paisagens, os quatro elementos: ar, terra, água e fogo. Para ela não haveria paisagem sem o conflito primordial de, pelo menos, dois deles e, especialmente, o vínculo instaurado entre os elementos desarticulados: “entre uma paisagem ‘escolhida’ (discreta) e um panorama completo, a diferença está na presença ou ausência de um dos quatro elementos”⁵⁷.

Quais elementos, porém, entrariam na paisagem desse ou daquele lugar específico? Quais entram na paisagem da Beirute de Zaatari? À que distâncias espraiamos a nossa vista? Sobre que horizontes deitamos nossas pestanas? Isso, certamente, diz muito do lugar que intencionamos construir, descrever ou inventar.

Entendendo e estendendo a noção de paisagem como parte de uma ideia de horizonte, Collot informa que a atividade sintética dos seus elementos (a forma como integra o visível e o invisível) e a percepção como ato do pensamento constituiriam os aspectos daquilo que retoma da fenomenologia, como estrutura do horizonte. Logo:

O horizonte da paisagem nada mais é do que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença, fazendo

⁵⁴ CAUQUELIN, 2007, p. 23.

⁵⁵ Ibid. p.107.

⁵⁶ Ibid. p.93.

⁵⁷ Ibid. p.146.

com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável.⁵⁸

Collot afirma, que se “a paisagem dá a pensar, o pensamento se desdobra como paisagem”⁵⁹. Tal ideia investida na questão do horizonte dotaria a paisagem de certa forma de “Pensamento-Paisagem”⁶⁰. No momento em que a consideramos como forma de pensamento, assumimos que a construção do lugar, que passa pela concepção de paisagem, carrega em si uma complexidade gestada pelo ocultamento de alguns elementos, de suas engrenagens, que poderíamos até imaginar constante e invisivelmente explodidas.

Zaatari e outros artistas parecem destacar esse oculto, desvelar a paisagem, descascá-la, de certo modo, e nos colocam a pensar, como o fez Michel Collot: “Pensar, num sentido mais amplo, quer dizer referir-se explicitamente ao que não é atualmente dado (...), ultrapassar o meio sensível para a representação do distante”⁶¹.

Se o espaço nos remete à paisagem e esta, por sua estrutura, nos dá a dimensão do conflito, chegamos a uma questão: “Não é justamente assim que construímos o que chamamos de paisagem urbana?”⁶² Isto é, a cidade, enquanto desdobramento dessa ideia de espaço e elemento de alguns lugares, poderia ser, “por sua origem, natureza em forma de paisagem”⁶³.

3.3 A CIDADE

Podemos recordar a personagem Sahrazad⁶⁴ (a pronúncia é *Xahrazád*), que encantava, noite após noite, o seu rei com histórias de terras longínquas para sobreviver à garantida sentença de morte do dia seguinte, no épico “Livro das Mil e Uma Noites”. No entanto, a nossa proposta é enfatizar a travessia e torná-la agradável, sem o risco de evadir o rumo que tomamos nessa escrita. Mas não se iludam, nada é tão desprezioso quanto parece. Sahrazad sempre soube disso e, não por acaso, empresta-nos sua figura histórica. Seguimos no caminho dos lugares e durante a viagem pela tortuosa estrada para a cidade, propomos uma breve história, contada por Calvino:

⁵⁸ COLLOT, 2013, p.24.

⁵⁹ Ibid. p.33.

⁶⁰ Ibid. p.46.

⁶¹ CHAMBON, R. *Le monde comme perception et réalité*. 19774, p.133 apud COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p.25.

⁶² CAUQUELIN, 2007, p.148.

⁶³ Ibid. p.149.

⁶⁴ Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio / Anônimo. Tradução do árabe: Mamede Mustafá Jarouche. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006, p.9.

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para a outra não envolvesse uma viagem, mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os.

Marco, entretanto, continuava a referir a sua viagem, mas o imperador deixara de escutá-lo, interrompendo-o:

– De agora em diante, vou descrever as cidades e você verificará se elas realmente existem e se são como eu as imaginei. Em primeiro lugar, gostaria de perguntar a respeito de uma cidade construída em degraus, exposta ao siroco, num golfo em forma de meia-lua. Vou relatar algumas das maravilhas que ela contém: um tanque de vidro alto como uma catedral para acompanhar o nado e o voo das andorinhas e desejar bons augúrios; uma palmeira que toca uma harpa com as folhas ao vento; uma praça contornada por uma mesa de mármore em forma de ferradura, com toalha também de mármore, preparadas com comidas e bebidas inteiramente de mármore.

– Você estava distraído. Eu lhe falava justamente dessa cidade quando fui interrompido.

– Você a conhece? Onde fica? Como se chama?

– Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

– Eu não tenho desejos nem medos – declarou o Khan –, e meus sonhos são compostos pela mente ou pelo acaso.

– As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas:

– Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.⁶⁵

⁶⁵ CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.43-44.

Às portas da cidade (ou o que pode parecer o seu início) é quase inevitável nos depararmos com a dúvida. Se tentamos capturar seus limites vacilantes, se tentamos esticar e seguir o fio discursivo que a atravessa ou se tentamos reconhecer e reunir os encaixes das peças que a transformam no exato quebra-cabeça, estará lá, inexoravelmente: a dúvida. A cidade é uma resposta ou uma pergunta, Calvino? O que é a cidade?

Frente ao dilema elementar de como defini-la, Raquel Rolnik lembra das armadilhas que podemos encontrar nesse esforço. Ela que já foi cidade amuralhada, fechada, protegida, limitada, agora continua cidade, porém ilimitada, indeterminada: “Não se está nunca diante da cidade, mas quase sempre dentro dela”⁶⁶.

Nesse terreno conflitante e cambiante, a autora retorna aos Zígurates, os antigos templos das planícies da mesopotâmia, onde os processos de suas construções levaram a ocupação de todo aquele território. A própria produção dos materiais que possibilitaram o dinamismo da construção, de acordo com a conveniência, desejos e temores de seus construtores e idealizadores, determinou a implantação de um trabalho organizado na região, atraindo certo contingente de pessoas que se dividiam em variadas ocupações. A palavra perseguida por Raquel aparece timidamente nessa reflexão: “atração”. Mas seu potencial latente avança sobre a pesquisadora como uma constatação urgente: “Na busca de algum sinal que pudesse apontar uma característica essencial da cidade de qualquer tempo ou lugar, a imagem que me veio à cabeça foi a de um ímã, um campo magnético que atrai, reúne e concentra os homens”⁶⁷.

Pronto! A cidade atrai, sem cessar, para garantir sua existência, podemos deduzir; para ser diariamente construída, física e simbolicamente. Espaço construído, portanto, atravessado por elementos contraditórios que parecem fazer deste atributo uma condição e, ao mesmo tempo, qualidade do desejo e do temor.

A conversa entre o Khan e Marco Polo faz surgir a desconfiança sobre a cidade, no entanto. A que se dedica toda a sua construção? Sabe-se que o ato de construir não é exclusividade da humanidade, e que se esta alega alguma superioridade, segundo Yi Fu Tuan, não seria pela arquitetura, mas pelo conhecimento. Argumenta que o espaço construído pelas pessoas poderia aperfeiçoar a capacidade sensorial e perceptiva: a noção de interno e externo, aberto e fechado, luz e escuridão, privado e público. Assim, na falta de livros ou instrução formal, a arquitetura (e ousamos acrescentar, a arte) seria uma chave para compreender a realidade.⁶⁸

⁶⁶ ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995 p.12.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ TUAN, 1983, p.114.

Tal abordagem, para Ai Weiwei, passaria por uma denominação que o artista admira: a produção de realidade. Sobre essa questão, ele reflete que, no todo da realidade, seríamos uma parte, a outra precisaríamos produzir, na qualidade de “realidade produtiva”⁶⁹ que nos encontramos. Considera essa ação importante para se pensar o espaço construído, o papel da arquitetura nesse lugar indefinido que chamamos de cidade. Nela, a atividade apareceria como “exemplo físico de quem somos, de como nos vemos, da maneira como desejamos nos identificar com o nosso tempo, portanto é um testemunho da humanidade em determinado período”⁷⁰.

Henri Lefebvre nos oferece uma imagem comparativa a respeito da construção da cidade, em termos daquilo que se projeta nos seus esboços, que ilustra sua qualidade de realidade produzida. Julga que o campo, enquanto realidade prática e representação, vincula-se às imagens “da natureza, do ser, do original”. Já a cidade refletiria a imagem “do esforço, da vontade, da subjetividade, da reflexão”⁷¹. Estaria ligada à filosofia, às pessoas e suas reuniões em atividades dispersas, à integração das diferenças na totalidade do seu espaço, tornando-o lugar da simultaneidade.

A cidade, para o teórico, assumiria uma postura mediadora, mas entre elementos que já existem para mediar as relações, ou seja, um espaço de trânsito e negociação desses elementos, uma “mediação entre as mediações.”⁷² Assim, estabeleceria uma dinâmica em que contém o que chama de ordem próxima (as relações dos indivíduos em grupos) e está contida naquilo que nomeia como ordem distante (instituições como o Estado e Igreja, por exemplo), que se projetariam nela e sobre o plano de sua vida imediata.

No intuito de percorrer as contemplações sobre a cidade, é essencial que nos debruçemos sobre uma designação que a qualifica e traz à superfície algumas nuances da sua complexidade, oportunas para a nossa produção. Frequentemente, referimo-nos a ela como espaço urbano, ou qualquer situação ou imagem associada ao urbano. Segundo Lefebvre, a cidade faria referência à uma realidade imediata, prático-sensível e arquitetônica. O urbano, por sua vez, concerne às relações atravessadas pelo pensamento, mas que não deveriam ser concebidas como atreladas à morfologia material, nem separada dela. “É uma forma mental e social, a forma da simultaneidade, da reunião da convergência, dos encontros. É uma qualidade que nasce de quantidades (espaços, objetos, produtos). É uma diferença, um conjunto de diferenças”⁷³.

⁶⁹ WEIWEI, A. **Ai Weiwei: entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p.23.

⁷⁰ Ibid. p.113.

⁷¹ LEFEBVRE, 2001, p.36.

⁷² Ibid. p.52.

⁷³ Ibid. p.87.

Nesse sistema, o urbano estaria próximo a uma ideia baseada no valor de uso do espaço, ressaltando o seu potencial de lugar de encontros e, por isso mesmo, esfera onde não podemos escapar ao conflito. Se ao mesmo tempo é o lugar da informação circulante, é, também, o lugar daquilo que nunca se perde de vista, a despeito do nosso juízo (ou vontade): “O lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede das dissoluções das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível”⁷⁴.

Na tentativa de apreender a síntese entre a cidade e o urbano, Lefebvre adverte que ninguém, enquanto porta-voz, estaria habilitado a representá-la, ou anunciá-la. A única possibilidade de expressá-la, de fato, seria através de uma práxis, que nela seria orientada pela “reunião daquilo que se acha disperso, dissociado, separado, e isso sob a forma da simultaneidade e dos encontros.”⁷⁵

3.3.1 Cidade disseminada

Após uma relatada crise nos anos 1970/80, Renato Cordeiro Gomes assume que o território citadino passa a uma condição de “coexistência de múltiplas culturas no espaço que chamamos, todavia, urbano”⁷⁶. Nesse contexto, ele relembra a observação de Calvino, quando este julga haver mais de uma cidade na cidade, deixando nítida sua complexidade multicultural e sua configuração declaradamente polifônica. E, claro, suas implicações: seu ganho de variadas vozes narrativas do cotidiano e sua disputa com os grandes relatos da TV e da publicidade. Diferentemente de outros momentos, em que tal multiculturalidade foi tratada com pouca relevância diante dos esforços para a construção de uma unidade nacional, sua atual situação de “cidade disseminada”⁷⁷ exigiu uma espécie de mudança na concepção de urbano, incluindo no seu repertório uma especial atenção às formas de comunicação.

“A simbiose entre cidade e cultura”⁷⁸ como diria Gomes, transformou, cada vez mais, o espaço da cidade em texto cultural importante para os artistas e produtores culturais, conferindo ao seu terreno ares de um laboratório, uma “arena cultural”.

Ai Weiwei também comenta sobre esse dinamismo social e cultural das cidades, principalmente ligado à forma com que remodela o seu espaço físico e o trabalha enquanto

⁷⁴ LEFEBVRE, 2001, p.85.

⁷⁵ Ibid. p.102.

⁷⁶ GOMES, R.C. a cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. In: **Ipotesi: revista de estudos literários**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2 - p. 19 a 30, 1999, p.21-22.

⁷⁷ Ibid. p.22.

⁷⁸ Ibid. p.22.

matéria plástica, destacando sua permanente reconstrução sobre as ruínas de uma cidade que envelheceu ou que já não faz mais parte do desejo atual. Fala isso, com certo pesar, sobre a situação da China contemporânea, mas sublinhando uma característica comum às grandes cidades, a questão de parecerem verdadeiros canteiros de obras.⁷⁹

Pensando nessas inúmeras atividades que lançam os seus dispositivos sobre a cidade e o urbano, a arte, necessária como a ciência, segundo Lefebvre, ofereceria a sua contribuição por meio da “longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Restitui o sentido de obra; oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos (...), mas metamorfoseados em obra.”⁸⁰. E acrescenta:

Pôr a arte a serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural (...). Deixando a representação, o ornamento e a decoração, a arte pode se tornar *práxis e poiesis* em cada escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte. Voltando ao estilo, à obra, isto é, ao sentido do monumento e do espaço apropriado na festa, a arte pode preparar estruturas de encantamento.⁸¹

3.3.2 *L'art du chantier*

Embora o próprio Zaatari, ao falar de *Beirut Exploded Views*, tenha mencionado que seu trabalho não se passa em um canteiro de obras, mas em um cenário fictício, pós-apocalíptico, a natureza da sua locação é, declaradamente, um canteiro exposto em Beirute. A imagem e situação da obra nos remete, imediatamente, ao catálogo da exposição *L'art du Chantier: Construire et Demolir du XVI au XXI Siècle*, que aconteceu na cidade de Paris, em dezembro de 2018.

A mostra tratou das inúmeras facetas e discursos embebidos nesse cenário ativo que se impõe sobre o espaço das cidades e que, certamente, respinga sobre as práticas artísticas que falam dos territórios urbanos e dos lugares: os canteiros de obra. A cidade, enquanto espaço dinâmico, exhibe, rotineiramente, o seu ambiente de trabalho e construção, onde os materiais se adensam, as máquinas se reúnem, os planejamentos se concretizam e os trabalhadores convivem em labuta. Esses espaços transitórios permeiam as cidades e tornam-se, mesmo que itinerantes, reflexos e recursos perenes dessa paisagem.

⁷⁹ WEIWEI, 2013, p.57.

⁸⁰ LEFEBVRE, Henri, op. cit., p.116.

⁸¹ Ibid. p.133-134.

Robert Carvais⁸² argumenta que uma cidade não se mantém sem que sua paisagem sofra marcas profundas. Insinua que os canteiros apareceriam não somente como postos destinados a promover modificações no tecido urbano, mas que expressam a sua condição de decoração permanente das cidades. Centros de intensa atividade de construção e reconstrução, eles seriam seus elementos constitutivos, chegando a se transformar em estrutura de acolhimento e exploração de uma população de migrantes em busca de trabalho. Poderiam ser considerados, portanto, marcadores da cidade. O autor elenca três especificidades que caracterizariam a relação desses espaços com a cidade: a curiosidade, a desordem e a interdição. Fala dos canteiros como pontos de atração para a população que deambula curiosa, tirando-a de seu torpor cotidiano.

O canteiro de obras foi considerado por Le Corbusier como sinônimo do ateliê do arquiteto. Há relatos de que, em determinado momento, ele recebeu a visita de Pablo Picasso em um de seus canteiros, que acabaria encantando-se por seus chamados “moules”⁸³ de concreto. Em seguida, o próprio artista realizaria uma série de esculturas com o material. A partir dessa abordagem e diálogo efetivo entre a produção arquitetônica e a cidade, Le Corbusier passaria a ser o primeiro arquiteto a compreender as questões da mediatização dos canteiros, envolvendo certa promoção do seu trabalho e da figura destes locais. Eles ganharam o status de terrenos de experimentação técnica e, também, de criação artística, tamanha a popularidade que seus canteiros conquistaram. Para o arquiteto, que realizava constantes registros e filmes destes locais, imperou a máxima de que seria preciso que as imagens pudessem fixar os seus rastros, assim como o artista que conserva as fotografias de uma obra em diferentes etapas do seu processo.

“O canteiro é uma brincadeira de criança”⁸⁴. Assim seria descrito por Ariane Wilson, como manifestação resultante de um impulso infantil. Aquilo que, ao ser manipulado, daria forma à matéria e permitiria modelar o meio ambiente como um jogo de construir, assegurando como princípios, alguns gestos como o de montar, juntar e fabricar, considerados importantes para a formação psicomotora das crianças. O canteiro simbolizaria, de acordo com a autora,

⁸² CARVAIS, R. La ville, un chantier permanent. In: *L'art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle*. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.134.

⁸³ Termo usado para se referir aos seus moldes de concretos para a suas construções. BARIDON, L. Le Corbusier: révéler le chantier. In: *L'art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle*. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.172.

⁸⁴ *Le chantier est un jeu d'enfant*. WILSON, Ariane. Jouer au chantier. In: *L'art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle*. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.206.

cada nova sociedade a se construir, a partir da ideia do jogo, da estratégia e da gestão sobre a renovação urbana.⁸⁵

Bruno Reichlin⁸⁶ descreveu os canteiros como lugares dotados de uma inteligência prática, de conhecimentos e habilidades colocados em ação e que acabariam sendo reconhecidos na coordenação das suas fases operacionais, nos seus movimentos e gestos. O que aparece nesses escritos, de forma insistente, é a constatação de uma gestualidade dos trabalhos que se desenrolam nos canteiros, e até do canteiro em si, enquanto discurso sobre o processo de construção. O autor diria que somos seduzidos pela ideia de dar forma a um processo, uma lição do método. A isto iguala a intenção artística: à essa dimensão processual que atravessaria tanto os trabalhos nos canteiros quanto a atividade do artista, transformando o *atelier* em *chantier*.

A partir do momento em que a ideia de construir é pensada, discutida e comunicada, de acordo com o arquiteto Patrick Bouchain, ela começa a ser parte integrante daquilo que instauraria a história do projeto e que, como narrativa, torna-se o seu fio condutor, desde sua emergência até o seu fim. No entanto, ele nos alerta: “tudo é efêmero e nada é perene”⁸⁷, a monumentalidade e a temporalidade não seriam assuntos decididos previamente pela arquitetura, mas pela sociedade, ano após ano. Nesse sentido, defende o que chama de “perenização do efêmero”⁸⁸, e que nos leva a pensar sobre o caráter plástico e resiliente dos espaços. Se falamos em construir lugares e entender aquilo que emerge deles, a questão levantada por Bouchain nos dá pistas importantes para pensarmos como a sua materialidade relaciona-se com o espaço e o tempo.

Martin Rauch,⁸⁹ ceramista e arquiteto, ressalta justamente a potencialidade dos canteiros como locais de transformação material, falando sobre a propriedade de cada material deixar traços de sua história no ambiente. Nesse contexto, conta como utiliza os recursos naturais para construir, como a terra, por exemplo. A partir da sua extração e manuseio, diz causar uma ferida na paisagem, cobrindo-a, em seguida, com o próprio material, agora transformado e devolvido a ela sob uma nova forma, como uma parede ou outro objeto qualquer. A ação, ao mesmo tempo

⁸⁵ WILSON, 2018/2019 Palais de Chaillot, p.208.

⁸⁶ REICHLIN, B. *Le chantier comme métaphore esthétique*. In: ***L’art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle***. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.214.

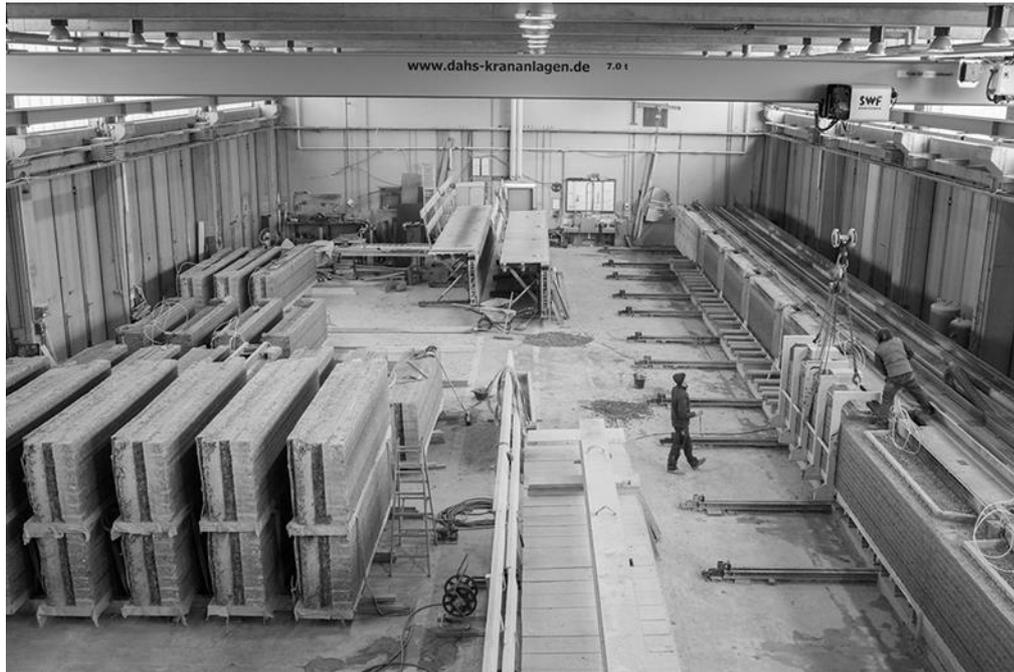
⁸⁷ *Tout est éphémère et rien n’est pérenne*. BOUCHAIN, Patrick. Chantier ouvert au public: um théâtre de la réparation sociale. Entrevista com Patrick Bouchain por Marie-Hélène Contal e Mazen Haidar. In: ***L’art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle***. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.235.

⁸⁸ *Pérennisation de l’éphémère*. Ibid. p.235.

⁸⁹ RAUCH, Martin. La terre, matériau de l’avenir, par l’art transformateur du chantier. Entrevista com Martin Rauch por Ariane Wilson. In: ***L’art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle***. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot, p.236.

transformadora e curativa, permitiria ao artista afirmar a sua reconciliação com a paisagem. Traz novamente para o debate a ideia de história, de um rastro do homem que perdura na materialidade das coisas: “A energia empregada na compressão da terra, a contribuição do trabalho humano, ficam visíveis”⁹⁰ (figuras 9 e 10).

Figura 9 – TERRA Award/Martin Rauch, Processo de fabricação de taipa



Fonte: Foto de DORSAZ, Emmanuel, s.d.⁹¹.

⁹⁰ *L'énergie apportée à la compression de la terre, l'apport du travail humain, restent visible.* Ibid. p.238.

⁹¹ Site Vorarlberger Architektur Institut. Disponível em: <https://v-a-i.at/ausstellungen/mit-erde-gebaut/mit-erde-gebaut>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

Figura 10 – TERRA Award/ Martin Rauch, Permacultura: barro, cerâmica e terra



Fonte: Foto de BÜHLER-RASOM, Markus, s.d.

3.3.3 Mobiliário urbano

A cada volta pelos circuitos propostos pelos desenhos das cidades, somos guiados por uma coleção de objetos e edificações que interferem na forma pela qual acessamos esta ou aquela rua, este ou aquele jardim, inclusive, se a sua vista (ou visita) é ou não permitida ao público. Caminhar pela cidade é, também, descobrir como a cidade quer ser vista e vivida através de sua materialidade. Marta Traquino comenta que os materiais apareceriam como “catalizadores da nossa construção de pontos de vista, ou exatamente o contrário, condicionando e alienando a nossa percepção”⁹². Discute como o abuso da utilização do vidro com ferro e da cor branca, por exemplo, poderia influenciar a criação de um mundo lógico e extremamente racional nas cidades ocidentais.

Sobre o vidro, especificamente, argumenta que sua aparência, celebrada desde a construção do primeiro Palácio de Cristal (Londres, 1851), ganha destaque no contemporâneo,

⁹² TRAQUINO, Marta. **Ser na cidade: urbanidade e prática artística, percepções e ações**. Tese (doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012, p.20.

pelo discurso de “leveza, clareza, abertura e desmaterialização em construções representativas, na sua maioria, de um modelo de sociedade geradora de valores não harmonizados com tais ideais”⁹³. A propriedade de “ver através” destes materiais determina uma forma de apreensão da cidade sempre “à distância”, como “pássaros sem asas”⁹⁴, totalmente isolados do contato com ela, ou melhor, interditados ao tato.

Traquino aponta os trabalhos de Dan Graham (*Two-Way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth*, 1994-96), Sabine Hornig (*The Destroyed Room*, 2006) e Luciano Spinelli (*Acid sur Verre*, 2010) (figura 11) como exemplos disparadores da ativação de um mobiliário urbano nesse processo catalizador “de um complexo percurso de subjetividades”⁹⁵ e, portanto, “um dispositivo para tomada de pontos de vista sobre a cidade”⁹⁶. Assim, reforça a ideia da ação mediadora da cidade por meio da articulação de toda uma materialidade que compõe aquilo que chama de seu mobiliário.

Figura 11 – Luciano Spinelli, *Acid sur Verre*, 2010.



Fonte: Portal blkcdmnds.com

Podemos dilatar a discussão, tomando como exemplo o próprio trabalho artístico de Marta Traquino. Na obra *Travessia de Fronteira – Parte II* (2007) (figura 12) ela traz à tona a “parede” como elemento mediador entre realidades perceptíveis do espaço, que determina sociabilidades e deslocamentos pela cidade, estabelecendo um pensamento que vai além da questão material do objeto, mas alcança a problemática das possíveis fronteiras capazes de

⁹³ TRAQUINO, Marta. op. cit., p.20.

⁹⁴ Ibid. p.21.

⁹⁵ Ibid. p.27.

⁹⁶ Ibid.

estruturar a urbanidade. Ela descreve da seguinte maneira a sua interferência no espaço e construção da instalação:

Localizada nas traseiras do piso térreo do edifício, a Sala do Veado tem todas as janelas voltadas para o Jardim Botânico da Universidade de Lisboa, um precioso local de retiro no coração da agitação urbana. Em dois minutos de travessia pelo interior do museu, o ruído do trânsito é substituído pelos murmúrios dos pássaros que se fazem ouvir assim que se entra na sala. No entanto raramente esta experiência se dá, pois na maior parte das exposições as portadas das janelas encontram-se fechadas e o visitante que não conhece o jardim não fará ideia do que existe para lá da parede (...).

o projecto consistiu numa instalação de carácter site-specific com características de arquitectura efémera que funcionava como uma espécie de dispositivo mediador da relação interior/exterior. A imponente sala vazia, de aspecto singular por ter todas as superfícies revestidas a cimento (aspecto resultante de um processo de recuperação inacabado após o incêndio de 1978), a vista do seu interior para árvores centenárias e a luz natural em constante transformação ao longo do dia eram os materiais base da instalação. A estes acrescentou-se a construção de duas paredes paralelas entre si ao longo do comprimento da sala (4,5 m x 15 m, cada) constituídas por linhas de algodão branco estendidas verticalmente com intervalos equidistantes de 1 cm, criando uma estrutura geométrica regular fixada ao chão e ao tecto por ripas de cartão branco prensado (...).

As paredes construídas, embora fossem compostas por uma estrutura modular de materiais extremamente leves, possíveis de transportar em rolos debaixo do braço, criavam a possibilidade de novas experiências sensoriais naquele espaço questionando os seus limites físicos intransponíveis. Apesar das paredes de linha visualmente nada ocultarem na sala, faziam abrandar o movimento dos corpos e propunham a travessia de um percurso para aceder ao lado de lá, às janelas e às imagens do jardim reflectidas interiormente nos tabuleiros de água. Em interacção com a arquitectura permanente, sólida, acontecia uma arquitectura aberta que continha a possibilidade latente do 'vir a ser'.⁹⁷

⁹⁷ TRAQUINO, Marta. op. cit., p.60-62.

Figura 12 – Marta Traquino, Travessia de Fronteira – Parte II, 2007. sala do Veado – Museu Nacional de História Natural, Lisboa.



Fonte: TRAQUINO, 2012⁹⁸.

Pela mesma lógica que lançamos um olhar fresco para os jardins apresentados pela artista, vistos através de suas paredes, também renovamos o nosso encontro com a cidade descrita por Zaatari, por meio dos materiais e estruturas que fazem parte do repertório da construção civil. A presença constante da inscrição *ALUMCO LCC – made in UAE*⁹⁹ na face das caixas e embalagens que atravessam ritmicamente as cenas, parecem conferir legenda ao espaço, um trecho do texto pelo qual começamos a ler o lugar, uma espécie de assinatura espacial.

A ideia do “ver através” parece igualmente incidir sobre a construção imagética proposta pelo artista libanês, sugerindo um lugar que se dá a ver pelas transparências dos vidros, pelas paredes inacabadas, pelos espaços vazados das estruturas metálicas, pela superfície crua e sulcada dos tijolos, pelos reflexos indiscretos dos espelhos, pelos recortes e enquadramentos dos andaimes, pelas luzes aflitas dos holofotes, pelo brilho singelo e bruxuleante dos lampiões, pelas telas de pedra das ruas, que projetam as sombras daqueles que se arriscam sob o forte sol do meio-dia.

⁹⁸ TRAQUINO, Marta. op. cit.

⁹⁹ ALUMCO LCC refere-se à empresa do setor de construção civil, com sede em Dubai, especializada em fachadas de alumínio. UAE (United Arabe Emirates) ou EAU (Emirados Árabes Unidos).

Todo o mobiliário dessa Beirute, em intensa construção, entra em cena como personagem e meio pelo qual ela é captada. Os elementos organizam-se no espaço e o caminho a ser percorrido parece ser orientado pelo conjunto da materialidade circundante, o que também incluiria o som, tanto do incansável canto do pássaro, quanto da intermitente música que persegue os habitantes. A dança que aproxima esses elementos dos corpos que frequentam aquele espaço, talvez, nos fale sobre os sentidos pelos quais acessamos a cidade, como parte do processo de reconfiguração dos espaços em lugares: processos de subjetivação e experiência.

2.3.4 - Paisagem inevitável

Em “As cidades invisíveis”, os territórios citadinos imaginados por Calvino sabem, de antemão, que são lugares em construção. Eles existem (ou resistem) dada à consciência de que os seus elementos, como bem destacado por Renato Cordeiro Gomes, formam uma “rede em que se busca uma infinidade de percursos, uma atividade de conexão, acessando informações e cenas, imagens e cenários.”¹⁰⁰ O trânsito pelos seus ambientes, exige de nós algum talento para decifrar as coisas que se apresentam à vista e ao intelecto, mas, também, de ter em perspectiva o conselho de Calvino, ou seja, aceitar que o fato se funde à imaginação. É preciso, portanto, “decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção”¹⁰¹.

Estar na cidade pressupõe incluir no horizonte da sua paisagem as perguntas, a busca de possíveis respostas, a atração, o repúdio e a inesgotável capacidade de imaginar, que traria na sua bagagem o implícito e o invisível. Nesse sentido, a paisagem urbana continuaria arrastada desde a modernidade e reafirmada no contemporâneo, como uma “paisagem inevitável”¹⁰², para onde se é atraído e onde projeta-se. Esse estranho, contraditório e perigoso lugar está sujeito ao movimento tectônico entre a cidade mais utópica e o seu último porto, a cidade infernal. Se o próprio Khan sucumbiu ao desespero diante dessa constatação, vale lembrar o conselho de Marco Polo:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e

¹⁰⁰ GOMES, 1999, p.25.

¹⁰¹ Ibid. p.29.

¹⁰² Ibid. p.26.

aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.¹⁰³

3.4 O PONTO CEGO

No prefácio do livro “Desenho Técnico”, escrito por César Muniz, existe um trecho dizendo que muitas coisas que nos cercam nascem de um desenho, assim como uma carta do seu rascunho ou essa escrita dos incansáveis esqueletos de argumentos montados, podemos supor. Muniz refere-se à uma construção no papel, aquilo transfere a tarefa de conter uma lógica, rigor e complexidade ao objeto ou sistema proposto. Para ilustrar tal ideia, o autor nos propõe o desafio de tentarmos pensar sem usar palavras, esquemas, diagramas ou imagens comparativas. Quase impossível, conclui. Para ele, o uso dessa linguagem representa uma forma de “aprender a ver, pensar, e criar o mundo utilizando, na memória, no raciocínio e na tomada de decisão, os blocos das linguagens específicas de cada área”¹⁰⁴.

Daí nasceria a ideia do projeto como exercício da capacidade de antever, ou seja, ver algo que ainda não está no espaço, algo que ainda não existe e, assim, direcionar uma intervenção no mundo concreto. Produz-se um conjunto de arquivos (desenhos, listas, cronogramas, descrições) que tornam possível a elaboração de uma realidade projetada.

Aqui, podemos pensar na obra do artista Cildo Meirelles. Assim como Zaatari, é uma artista que trabalha o espaço usando as ferramentas arquitetônicas, desde o seu planejamento até como cada elemento ou material, primordialmente deslocado do seu universo, fará parte de uma nova sintaxe. A sua prática contém uma ideia de esboço, que Cildo, muitas vezes, aproveita como forma de existência do trabalho, a sua realização plena, ou seja, o próprio estudo entendido como obra. Este fato fica evidente na obra “Arte Física” (1969), em que uma série de 11 pranchas em grafite, tinta e colagem sobre papel milimetrado de 32 x 45 cm, que seriam originalmente estudos para a construção de espaços, acabam sendo tratadas como a própria obra.

Em uma delas, aparece a imagem de uma cachoeira cuja queda d’água ganha um contorno retangular desenhado, indicando o espaço de intervenção. Abaixo da imagem está a orientação ou lembrete: “Cercar o ponto de queda da cachoeira com cordas” (figura 13). É curioso pensar que vários de seus projetos permaneceram unicamente no esquema, sem que fossem construídos ou articulados no espaço. Existiram apenas como desejo, ideia e cálculo. É

¹⁰³ CALVINO, 1990, p.150.

¹⁰⁴ MUNIZ, C; MANZOLI, A. **Desenho técnico**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2015, p.6.

parte, pois, do trabalho do artista entender o espaço, delimitar sua área de ação, transformá-lo em geometria e depois revelar aquilo que não é calculado nem é apreendido por essa mesma geometria.

Figura 13 – Cildo Meireles, Arte Física, 1969.



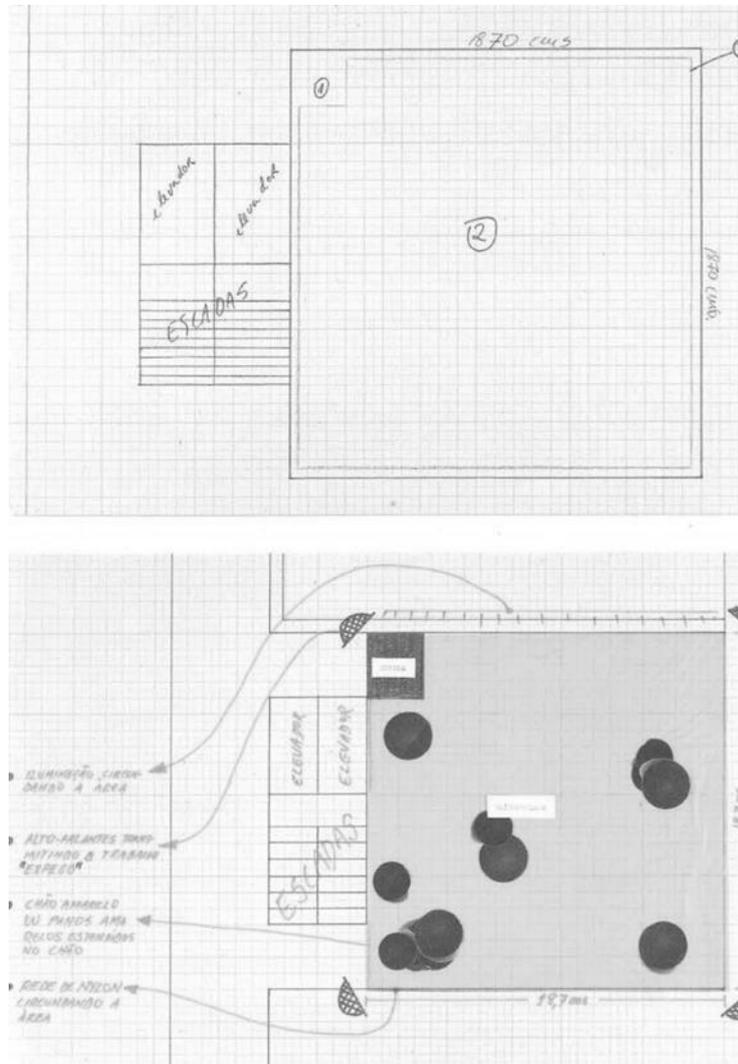
Fonte: MATOS; WISNIK (orgs.),2017, p. 68.

Na instalação *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) (figura 14), Cildo parece novamente trabalhar a tensão entre o espaço geométrico (medido, funcional) e o espaço virtual, ou seja, onde a predominância visual cede lugar a uma “realidade cega”¹⁰⁵, explorando o som, o cheiro, o tato e outros elementos que fazem parte da constituição e experiência dos espaços. Qualidades como o ruído que, segundo o artista, não teria lados. Na área correspondente a *Blindhotland* são apresentadas cerca de 200 bolas de borracha de mesmo tamanho, cor e forma, mas seus pesos variam entre 550 e 1500 gramas. O espaço parece facilmente compreendido pela visão, mas contraditório quando avaliado pelos outros sentidos. A própria instrução para a construção do espaço destaca sua intenção de ser não-visual, ou propositalmente feito para confundir a visão, seja pelo piso e iluminação, que buscam eliminar a percepção do teto, seja pela rede de nylon que cerca o ambiente, deixando-o visível, porém delimitando um tipo de espaço autônomo,

¹⁰⁵ MATOS, D.; WISNIK, G. (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017, p.68.

onde uma nova realidade pode prevalecer e ser experimentada, exatamente como acontecem com as tendas de um circo.

Figura 14 – Cildo Meireles, estudo para a instalação *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975



Fonte: MATOS; WISNIK (orgs.),2017, p. 68.

Todas essas abordagens revelam estruturas fundamentais para a sua poética e que, também, podemos estender o exercício para a discussão dos lugares. O que há nos lugares que escapa às representações dos gráficos, dos números ou das pesquisas científicas? O que, neles, apresenta-se de forma “cega” ou virtual?

Frederico Moraes destaca que os ambiente criados por Cildo Meireles são uma espécie de “arquitetura fantástica, na qual o espaço ilude continuamente o espectador. Vive entre a

realidade e virtualidade”¹⁰⁶. Ronaldo Brito ressalta que estaria sempre em questão a “possibilidade de emergência do impossível”¹⁰⁷, já que seria justamente o impossível o responsável por mover e determinar o possível, tensionando, assim, a leitura da realidade.

Na obra em discussão, destaca-se o conceito de “espaço cego” trabalhado pelo artista que, de acordo com Moraes, manifesta-se na intenção de mostrar que “nem sempre o que se vê é o que é, ou, em outras palavras, a visualidade nem sempre é o caminho mais rápido e correto de apreensão do real”¹⁰⁸. Por esse motivo, o crítico propõe que Cildo atuaria na construção de seus espaços como um artista paravisual, chamando a nossa atenção, justamente, para aquilo que estaria ocultado pelo visual. Levanta a ideia de que os espaços cegos, igualmente, estariam presentes na sociedade na figura dos indígenas ou minorias étnicas ou qualquer espaço de segregação.

Podemos pensar, imediatamente, na figura do imigrante presente na Beirute descrita por Zaatari e na possibilidade de um lugar constituído de alguns pontos cegos. Podemos imaginar um físico, encarnado no espaço quase invisível da cidade cosmopolita, um triângulo explorado e esquecido na cidade, que todos sabem que está lá, naturalizado na paisagem, mas ninguém de fato parece se interessar ou mesmo conhecê-lo. O lugar da ruína, do dejetivo, do teste e descarte. O outro seria de natureza humana, formado pelas personagens que ocupam um lugar na sociedade equivalente ao do espaço recém comentado: os explorados, invisíveis, silenciados, apagados, indesejados, imigrantes. Esse paralelo parece pertinente porque estabelece uma correspondência entre espaço e vivência na construção dos lugares.

Existiria na poética de Cildo uma colisão entre arte e ciência, que Diego Matos enxerga a partir de um exercício de construção formal atrelado a uma aplicabilidade ironicamente paradoxal, falando da sua própria desconstrução. Diz que o artista sempre “operou na chave da racionalidade desconstruída, em que revela a natureza ilusória da objetividade”¹⁰⁹. O olho apareceria como o primeiro a sofrer ativação em sua obra, no entanto, a visão é, sistematicamente, enganada e conduz o espectador/participante a uma “zona de incerteza”¹¹⁰, característica marcante da sua ideia de ponto cego.

¹⁰⁶ MORAIS, F. “Ambientes” de Cildo Meireles. In: **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017, p.161.

¹⁰⁷ BRITO, R. Frequência imodulada. In: **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017, p.162.

¹⁰⁸ MORAIS, F. A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In: **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017, p. 175.

¹⁰⁹ MATOS, D. Entre a razão e o caos, as sutilezas da deflagração. In: **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017, p.203.

¹¹⁰ Ibid. p.203.

O jogo entre as possíveis realidades que podem emergir em um espaço guia a obra de Cildo, assim como a ficção de Zaatari dá uma nova existência para o espaço instrumentalizado da cidade. Se a via usada pelo primeiro constrói, literalmente, um espaço, medindo sua largura, altura, criando e instalando seus mobiliários, de acordo com uma intencionalidade perseguida e planejada, o segundo nos constrói o espaço pelo enquadramento da sua câmera, pela reutilização que faz do local como ele é, mas atravessado de uma narrativa desviante, infundindo-lhe uma realidade completamente outra. Aquilo que reúne esses dois artistas, assim como muitos outros que falam do lugar, é o fato de que seus trabalhos elaboraram formas de tornar visíveis o ponto cego dos espaços e lugares. Artistas-arquitetos que empregam os seus estudos na construção daquilo que não se pode ver.

4 AZUL

Antes mesmo da escritura, veio a cor: aquela que atraiu o meu olhar quando, rolando o *feed* do Instagram, deparei-me com a fotografia postada por Akram Zaatari (@akramzaatari) em sua conta, no dia quatro de agosto de 2020. Na imagem (figuras 15,16), o céu azul de Beirute havia sido abruptamente cortado por uma faixa cinzenta, de tom levemente rosado por toda a extensão. Apesar da sua composição delicada, como se o céu tivesse ganhado uma franja de corais marítimos, o texto que acompanhava a foto trazia um alerta: “*two major explosions in Beirut one of them coming from Sassine I’m safe*”¹¹¹. A falta de pontuação e a extrema objetividade da mensagem talvez denotassem certa pressa e urgência em comunicá-la. Toda a informação deveria caber dentro de uma mesma pausa da respiração, um exercício de fôlego.

Naquele dia, a capital libanesa sofria com duas grandes explosões que ocorriam em sua zona portuária, cujo impacto foi ouvido até no Chipre, a aproximadamente 200km de distância. Bem mais perto do incidente/acidente, estava o apartamento de Zaatari, de onde o artista compartilhava fotos nas redes sociais, reportando o acontecido e o quanto este lhe afetara. Por meio dessa documentação instantânea, informava que estava bem e em segurança. No entanto, já não podíamos dizer o mesmo do céu de Beirute, que se dividiria, a partir de então, entre o azul e aquela mancha cinzenta que, pouco a pouco, ganhava o protagonismo da paisagem. O “azul” tornava-se o fundo cada vez mais fundo da tela, quase um artefato coberto pela solidez imagética da fumaça.

Foi dentro deste contexto que fiz o primeiro contato com Zaatari. Aproveitando a sua intensa presença e atividade nas redes sociais, mandei-lhe um “Hi, Akram Zaatari” juntamente com a minha solidariedade.

¹¹¹ “Duas grandes explosões em Beirute uma delas vinda de Sassine estou bem.” ZAATARI, A. Líbano. 04 de agosto 2020. **Instagram**: @akramzaatari. Disponível em: <https://www.instagram.com/akramzaatari/>. Acesso em: 06 de abril de 2021.

Figura 15 – Explosão em Beirute



akramzaatari

Ashrafiyah, Beyrouth, Lebanon



Fonte: Instagram de @akramzaatari.

Figura 16 – Céu de Beirute



Fonte: Instagram de @akramzaatari

Contexto é uma palavra importante neste caso, especialmente se aplicada para pensarmos sobre um lugar como o Líbano (ou o Oriente Médio), permeado por um passado de intensas destruições e reconstruções. Mesmo quando pautamos o interesse pelo presente, é impossível ignorar sua convivência com as ruínas, a sua ferida aberta, mal cicatrizada pelo tempo e esporadicamente reanimada pelo acaso, revelando uma paisagem dominada por queloides na sua epiderme, deixando aparente, camada a camada, resquícios de uma sobreposição de paisagens. Quase não precisamos de vidência ou suposições a respeito do tempo, as evidências confirmam-se na própria visualidade cotidiana.

Lembro-me, de súbito, de um trecho do livro “Paisagem com Dromedário”¹¹², de Carola Saavedra, em que a personagem Erika percebe a cidade a partir do som e reflete sobre uma breve composição formada por sua paisagem sonora: “Não quero falar sobre o tempo. Tampouco sobre imagens. Na realidade, queria falar sobre sons”¹¹³. Em gravação, ela conta ao namorado Alex sua ideia de que cada cidade teria o seu próprio som, na figura do barulho proveniente de diversas fontes: o vento, o mar, a ausência do mar, a musicalidade do idioma, as conversas das pessoas nos cafés, nos bares, nas ruas, o ruído dos automóveis e outros meios de transporte, o “cachorro que dorme debaixo de uma marquise e da sua reação quando alguém o chuta ou lhe faz um afago”¹¹⁴. Todas essas categorias acabariam por compor uma espécie de história sonora das cidades, e que no seu arranjo interno fariam uma reconstituição dos ruídos que passaram por elas, como uma verdadeira sinfonia. Em seguida, Érika reforça o seu argumento no áudio-pensamento: “tudo que se ouviu naquele espaço, desde seus primórdios, quando nem sequer havia cidade, nem mesmo gente, passando pelos seus primeiros habitantes (...). Tudo surgindo e sendo derrubado, sucessivamente. A sinfonia”¹¹⁵.

A cotidianidade dos ruídos atada a uma arqueologia sonora dos lugares aparece no fluxo do pensamento da personagem como se fosse mais do que sugerida, mas experimentada de forma clara. Ela está exposta na superfície sensorial das cidades como mais um elemento dado da paisagem, tão vivente quanto as ruínas de Beirute, por exemplo. Porém, se permitido fosse, gostaria de gravar um áudio para Érika, dizendo o seguinte:

Querida, Érika, o encontro com a sua voz me trouxe mais um relevo para a ideia de construção dos lugares, sobre o qual ando me dedicando ultimamente. Aproveito para fazer uma pequena observação enquanto passo o café, um detalhe que reclama alguma notificação. Não posso deixar de

¹¹² SAAVEDRA, Carola. **Paisagem com dromedário**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

¹¹³ Ibid. p.11.

¹¹⁴ Ibid. p.12.

¹¹⁵ Ibid. p.12.

pensar que, no contexto dos lugares, falar sobre determinada paisagem talvez não exclua falar sobre o tempo, ou sobre as imagens. Eles parecem conspirar contra você, escorrendo dos seus argumentos, apesar da sua recusa de falar do tempo ou das imagens... (ruído de chaleira apitando e obras na cidade ao longe).

Esta situação me fez voltar às fotografias antigas do meu bisavô e reter o meu olhar, mais demoradamente, na imagem em que ele posa entre as ruínas de Baalbek (figuras 17,18). Embora nunca tenha ouvido nenhum comentário sobre o local pelos meus familiares, sua fama antecede a qualquer pequeno caso de família ou história particular. A cidade localizada no vale do Bekaa¹¹⁶, no Líbano, é um reconhecido sítio arqueológico, considerado pela UNESCO¹¹⁷ como patrimônio mundial. Em seu terreno encontram-se ruínas de templos construídos e reconstruídos em diferentes épocas. No passado romano, a cidade era conhecida como Heliópolis, a Cidade do Sol, abrigando templos dedicados aos deuses Júpiter e Baco. No entanto, acredita-se que as próprias construções romanas tenham sido erguidas sobre um “tel”¹¹⁸, ou sítio arqueológico mais antigo ainda, em forma de colina ou monte, determinado pelas erosões dos materiais depositados pela ação humana ao longo do tempo. As ruínas, que estariam sob os templos romanos, apresentariam uma distância temporal em relação a estes últimos de, aproximadamente, dois mil anos. Na época dos fenícios, supõe-se, aquele seria um lugar sagrado de veneração ao Deus Baal – Deus-Céu.

O céu azul do Líbano.

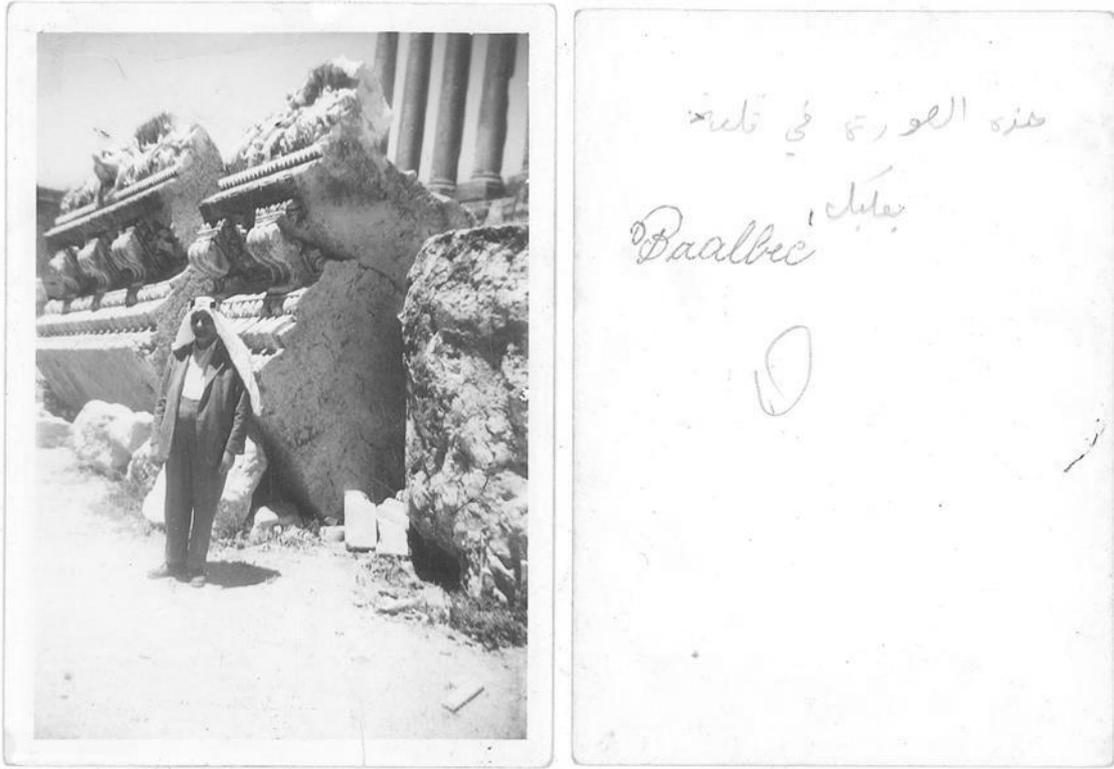
Baalbek apresenta-se como um lugar curioso, dada a sua diversidade de tempos expostos sem pudor, onde a base de um templo romano antigo incorpora de forma muito visível, em sua fundação, pedras gigantescas (megalitos) de outros momentos históricos, ainda mais remotos, algumas chegando a pesar 1.000 toneladas. Uma paisagem-mosaico constituída de diferentes tipos de trabalhos com as pedras, mas que, encaixadas e adaptadas, são capazes de exibir as marcas de sua idade sem se preocupar com qualquer tipo de cosmética que prometa esconder ou apagar o efeito do tempo sobre a sua superfície. As rugosidades, longe de serem uma desvantagem estética, impõem-se como um majestoso rastro de sua importância, longevidade e reinvenção territorial.

¹¹⁶ “O Vale da Bekaa se insere no triângulo compreendido pelo Cáucaso; moderna Armênia e Geórgia; Mesopotâmia (Iraque) e o Sul da Palestina”. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/turismo/2017/03/03/interna_turismo,577380/ruinas-da-acropole-de-baalbek-contrastam-com-a-paisagem-da-regiao.shtml>. Acesso em: 06 de abril de 2021.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/documents/117834>>. Acesso em 06 de abril de 2021.

¹¹⁸ Palavra que significa "colina", "morro" ou "monte", é um tipo de sítio arqueológico na forma de um montículo de terra que resulta da acumulação provinda da erosão dos materiais depositados pela ocupação humana durante muito tempo. Um tel clássico é semelhante a um cone baixo truncado com um topo plano e as laterais inclinadas”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tel>>. Acesso em: 07 de abril de 2021.

Figura 17 – Baalbek



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 18 – Baalbek



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

As histórias contadas pelo meu avô sobre o Líbano nunca foram tão precisas quanto os fatos cotidianos narrados por Zaatari em suas redes sociais ou alguns de seus trabalhos artísticos e curatoriais. Tampouco, tão enigmáticas e pedagógicas quanto as fotografias e registros deixados pelo meu bisavô. Assim, parte da noção que construí sobre esse lugar foi herdada dos escassos e, por vezes poéticos, relatos familiares, histórias que atravessam gerações e, não raro, mediadas pela percepção imaginária das crianças, que hoje constituem o corpo de tios e tias com quem converso sobre o assunto.

O Líbano que eu conheço, de fato, é aquele germinado no Brasil, apêndice da construção de um lugar determinado por variadas experiências espaciais, imagéticas e mnemônicas que atravessam o espaço público. Portanto, um lugar dotado de certa consciência da sua costura entre o espaço comum e um microuniverso que é acionado pela presença de determinadas percepções e referências culturais.

Aqui neste lugar onde vivo, o Líbano se confunde, inexoravelmente, com a cidade. Por entre as ruas da antiga Manchester mineira¹¹⁹, eu reconheço o Líbano possível, praticamente naturalizado na paisagem local. Estes pontos de coexistência aparecem na figura do antigo Clube Sírio-Libanês, na Igreja Melquita e na Igreja Nossa Senhora do Líbano, por exemplo. Mais do que pontos que se referem nominalmente às terras estrangeiras, eles adquirem, tanto para mim, quanto para outras pessoas com semelhantes vivências, um caráter de portal capaz de dilatar a experiência de construção do lugar. Nesse sentido, não me refiro mais à construção de um lugar fora daquele da cotidianidade, mas de um novo lugar, que abarca no bojo das experiências que o constituem, uma memória construída e partilhada entre todos que habitam a cidade, além das paisagens e histórias que são sistematicamente coladas, costuradas e engendradas em seus espaços através dos tempos, por grupos específicos. O Líbano que eu conheço está contido na Juiz de Fora que me foi possível construir. E se puxarmos os fios que tecem este lugar, na tentativa de mensurar o conteúdo do seu rolo, podemos encontrar a antiga Roma nos vales libaneses, os antigos fenícios na Roma do Oriente.

Curiosamente, encontrei algumas fotografias que registram a visita do meu bisavô à Igreja Nossa Senhora do Líbano (figuras 19,20). A princípio, acreditei que as imagens fossem da Paróquia de Juiz de Fora, a mesma que ele próprio havia doado à Arquidiocese local. Porém, investigando com maior profundidade, baseado em comparações com imagens em sites na internet, logo percebi que se tratava da igreja matriz de Nossa Senhora do Líbano, no seu país natal. Na ocasião da sua inauguração (1908), em Harissa, região da cidade de Junieh,

¹¹⁹ Termo designado à cidade de Juiz de Fora, MG, devido ao seu intenso processo de industrialização no início dos anos 1900, em referência à cidade de Manchester, na Inglaterra.

ligeiramente ao norte de Beirute, o novo templo de peregrinação e devoção à Virgem Maria recebeu uma estátua em bronze e pintada de branco da santa, produzida na cidade de Lyon, na França.¹²⁰ A Virgem passa a ser conhecida oficialmente por Nossa Senhora do Líbano, mas sua imagem e santuário ganham a denominação de Harissa.¹²¹

Lendo sobre esse dado histórico, fui tomado por uma grande confusão e incerteza sobre alguns elementos do contexto. O primeiro nó a desatar foi o entendimento de que, na verdade, a tal Nossa Senhora do Líbano refere-se à própria Virgem Maria, mas em terras libanesas. Em seguida, o mistério em torno do que seria Harissa, uma cidade, um santuário, uma entidade? Pois bem, a questão é que Harissa não é só uma aldeia e antigo local de peregrinação de fiéis, sobre a qual foi erguido o santuário para a Virgem, mas, com o tempo, passou a ser a denominação da própria imagem da santa em sua colina e pedestal em forma de escada. A confusão se desfaz ou se intensifica, a partir da constatação da fusão, muito particular, entre lugar, religiosidade e imagem. A Virgem adota o país como nome e confunde-se com a localidade sobre a qual é instalada. A Virgem Maria é ao mesmo tempo a Nossa senhora do Líbano e Harissa, a consumação do lugar através do nome, da palavra, “da troca alusiva de certas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”¹²², pensando nas palavras de Michel Collot. E lá do alto das escadarias, sob os braços abertos e acolhedores da santa fixada, ajustada e confundida com o lugar, estava meu bisavô, registrado a partir de um ângulo inferior, que realça a monumentalidade e o gesto cênico da escultura, nos deixando pequenos em frente a Harissa (lugar e entidade).

¹²⁰ Disponível em: <<https://nossasenhoralibano.org.br/parouquia-nossa-senhora-do-libano/nossa-padroeira/>>. Acesso em: 15 fev.2021.

¹²¹ Disponível em: <<https://pt.aleteia.org/2020/08/05/harissa-um-santuario-mariano-no-libano/>>. Acesso em: 15 fev.2021.

¹²² COLLOT, 2013, p.67.

Figura 19 – Nossa Senhora do Líbano



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 20 – Nossa Senhora do Líbano



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Pesquisando imagens da Igreja Nossa Senhora do Líbano em Juiz de Fora pude constatar, antes de tudo, a grande profusão de paróquias dedicadas à santa libanesa em todo o Brasil, oferecida pela busca no Google. Além disso, na maior parte das vezes, a Virgem aparece representada em fotografias, murais ou pequenas estátuas sobre o pedestal escalariforme de Harissa. Dessa forma, sinto-me convidado a pensar que o Líbano é, literalmente, enxertado em outras localidades não só pela memória ou espírito religioso, mas pelo deslocamento da sua própria paisagem, seja em imagem ou palavra. Assim, a Senhora das montanhas e dos mares, que se eleva aos céus como os cedros do Líbano, também se eleva nas margens já desgastadas

da mata atlântica, sobre as montanhas e vales de Minas Gerais, sobre os remotos e sinuosos caminhos onde Carlos Botelho outrora quis inaugurar a versão brasileira do francês *Jardin d'acclimatation*, no bairro da Aclimação em São Paulo, ou nos pampas do Rio Grande do Sul.

Os registros deixados pelo meu bisavô dispararam em mim uma espécie de experiência de deslocamento do Líbano e, ao mesmo tempo, uma ampliação da percepção do espaço pelo qual me desloco diariamente. Tal situação, leva-me a refletir sobre como as paisagens nos ajudam a tratar de um determinado lugar, considerando o quanto são impactadas pelos indícios do tempo. Tanto a cidade explodida, literal e poeticamente, através das lentes de Zaatari, quanto as localidades registradas pelos meus antepassados, ou o lugar narrado por meio dos “tomates e bigodes” do vovô, suscitam a possibilidade de diálogo com os lugares através do trânsito entre imagens, tempos e narrativas e, por conseguinte, pela exploração de suas paisagens potencialmente híbridas. A partir desse caleidoscópio espaço-temporal, as cidades se formam e se renovam. Neste fluxo, eu sigo há tempos investigando um lugar, quase como um arqueólogo.

Figura 21 – Paisagem libanesa



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Visitei, recentemente, o antigo sobrado da minha família (não por acaso, última residência do mesmo bisavô das fotografias) e percebi que o tempo fora implacável com o seu destino! A força do processo de urbanização contemporânea, que muitas vezes trabalha a favor da especulação imobiliária e/ou apagamento das camadas de memória nas cidades, parece determinar uma forma de apreensão dos lugares que nos estimula a abordá-los por meio da prospecção memorial e afetiva. Por um lado, alguns espaços ou elementos arquitetônicos resistem e ganham o título de patrimônio histórico, afirmando-se enquanto parte cultural de relevância para a cidade. Por outro, alguns sítios e construções simplesmente desaparecem, em consequência de um processo quase “natural” do desenvolvimento das paisagens urbanas. Uma espécie de darwinismo espacial, que seleciona os locais que sobreviverão, baseado no interesse narrativo que se deseja perpetuar sobre os lugares (ou que conseguem suprimir a sanha imobiliária por algum motivo).

Ainda que, no contemporâneo, o apagamento de alguns elementos da cidade esteja atrelado à dinâmica do “progresso vazio”¹²³, cantado por Caetano Veloso, há uma constatação que se sobrepõe a qualquer circunstância imediata: o tempo é incompaciente com a noção de permanência das coisas. Logo, poderíamos pensar, também, a impermanência como uma ideia latente na concepção de paisagens e, embora nem sempre tenhamos consciência, fundamental para a compreensão dos lugares.

O mesmo “progresso” que facilitou a cobertura do céu libanês naquele agosto trágico, também interferiu, a seu modo, na imagem do sobrado que se apresentou aos meus olhos na tarde em que decidi procurá-lo. Em outros tempos, a velha e malcuidada fachada era delimitada, de um lado e do outro, por duas portas. Cada uma delas dava acesso a uma escadaria individual, terminando no interior da casa, que ficava acima do nível da rua. Ambas as escadas eram escuras, longas e íngremes, de uma madeira que estalava quando avançávamos sobre os seus degraus austeros. Sempre tinha a sensação de que eles se partiriam e me engoliriam para dentro da ancestral floresta de onde viria a matéria prima para a sua feitura. Uma densa floresta de árvores centenárias e retorcidas, pantanosa e invadida pelo canto fúnebre de algum pássaro. Lá do alto, onde a escada terminava em um semicírculo, o corrimão todo trabalhado em relevos acompanhava o seu formato, arqueando-se de maneira quase audível. Havia sempre um braço, prolongando-se da curvatura final do corrimão, que puxava um fio branco-acinzentado, como o de um velho telefone. O longo fio descia pela parede contrária àquela do corrimão até a fechadura da porta. Ao ser puxado, lá de cima, ele destravava a fechadura com um estrondoso

¹²³ Trecho da canção “Purificar o Subaé”, de Caetano Veloso: “Os riscos que corre essa gente morena/O horror de um progresso vazio/Matando os mariscos e os peixes do rio/Enchendo o meu canto/De raiva e de pena”.

e assustador ruído. Era um tipo de dispositivo que antecedia e, por ocasião, substituía os modernos interfones. Aquela entrada da casa, semelhante a um túnel secreto de alguns séculos atrás, resistia à mudança ou adaptação, parecia não se interessar por qualquer assunto ou tecnologia da contemporaneidade. Quando eu finalmente encarava o rosto de nariz adunco e olhos fundos, margeados pelo negrume dos longos cílios, que se precipitava do trajeto entre o braço e a escuridão, muitas vezes era inevitável não questionar o tempo e o lugar em que eu realmente estava entrando.

O espaço entre as duas portas do sobrado era ocupado por uma ampla loja, alugada para algum fim comercial. Por um longo tempo, ela se dividiu em duas: uma loja de sapatos e outra de sucos. Os estabelecimentos nunca se importaram em ser emoldurados por superfícies repletas de marcas dos anos de convívio com a cidade e seus habitantes. Pelo menos, não o suficiente para que conseguissem persuadir qualquer alteração. Lateralmente, as lojas cercavam-se pelas paredes do sobrado, enquanto na parte superior encontravam-se delimitadas pela fachada da casa, propriamente dita. Nesta região, havia um conjunto de janelas que raramente se abriam, e mesmo quando o faziam, era por pouco tempo e com o devido cuidado no seu manuseio. Apesar do desenho e tamanho imponentes de suas esquadrias, as janelas guardavam sinais de desgaste, expressos ora por regiões de grande fragilidade, ora pela impossibilidade real de movimento, porque achavam-se emperradas. Acima deste piso, ainda existia um salão com um profundo ângulo agudo, que terminava numa varanda descoberta, cujo parapeito desbotado coroava aquele edifício quase deslocado no tempo, quase em uma esquina do centro agitado da cidade, onde outrora imigrantes sírios e libaneses quase acreditaram se tratar do próprio Oriente.

Passados alguns poucos anos após a venda do sobrado, visitei-o novamente, conforme dizia anteriormente. Dessa vez, eu já não era um convidado e nem sequer esperava ouvir o som familiar da sua fechadura se abrindo. Agora, eu era mais um transeunte na cidade, um *flâneur*, um distante e curioso observador. O sobrado é apenas uma parte da cidade que compartilho com outros milhares de cidadãos, justamente porque já não existe mais aquele lugar a ser reconhecido como “o sobrado”, mas algo que agora poderia ganhar um artigo indefinido: um imóvel, um prédio, uma loja. No entanto, a primeira identificação que se seguiu ao artigo foi “azul”. Um azul.

Figura 22 – Um azul



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 23 – Fachada azul



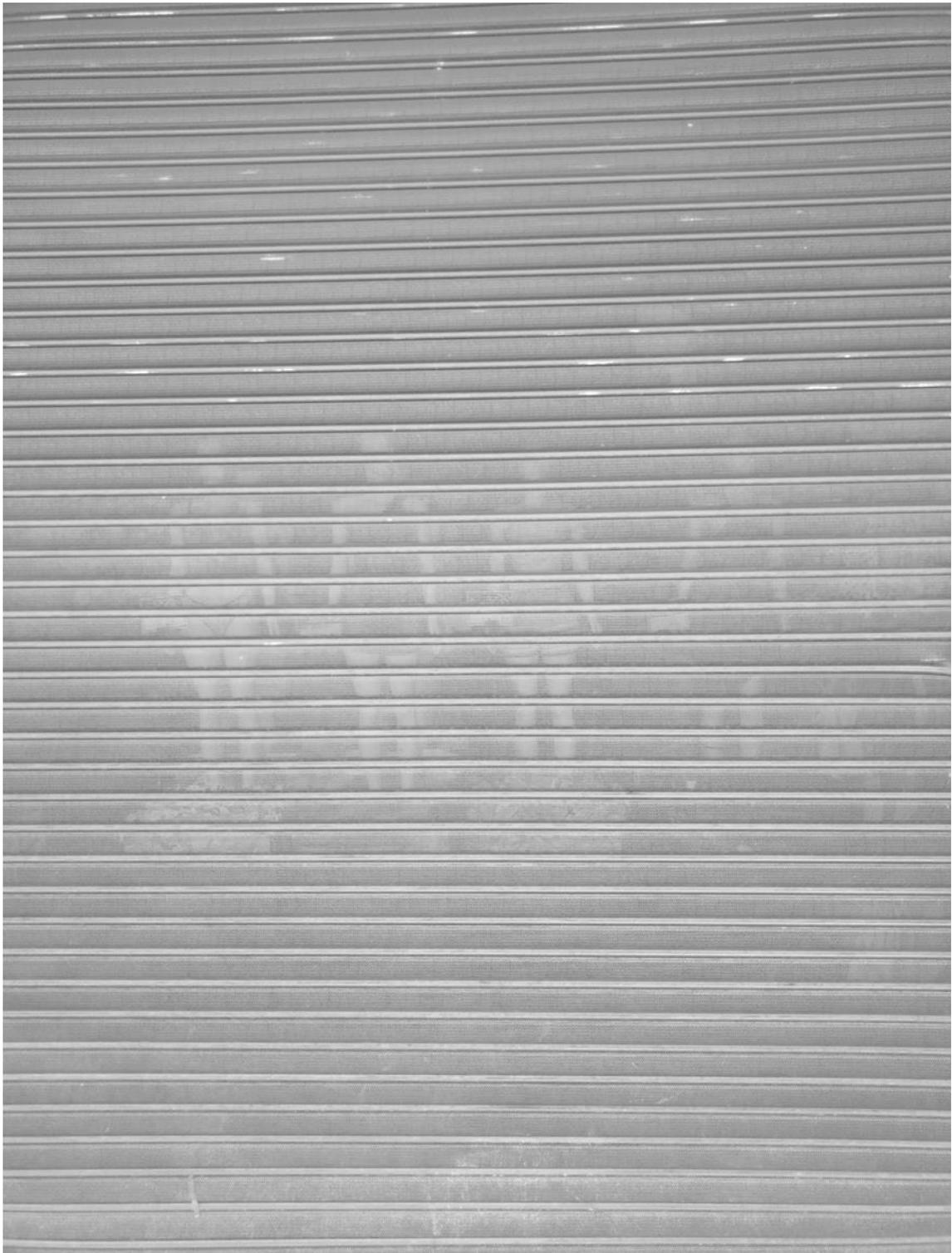
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 24 – Fachada azul



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 25 – Porta da loja



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 26 – Maria Tocaia (atual fachada do sobrado)

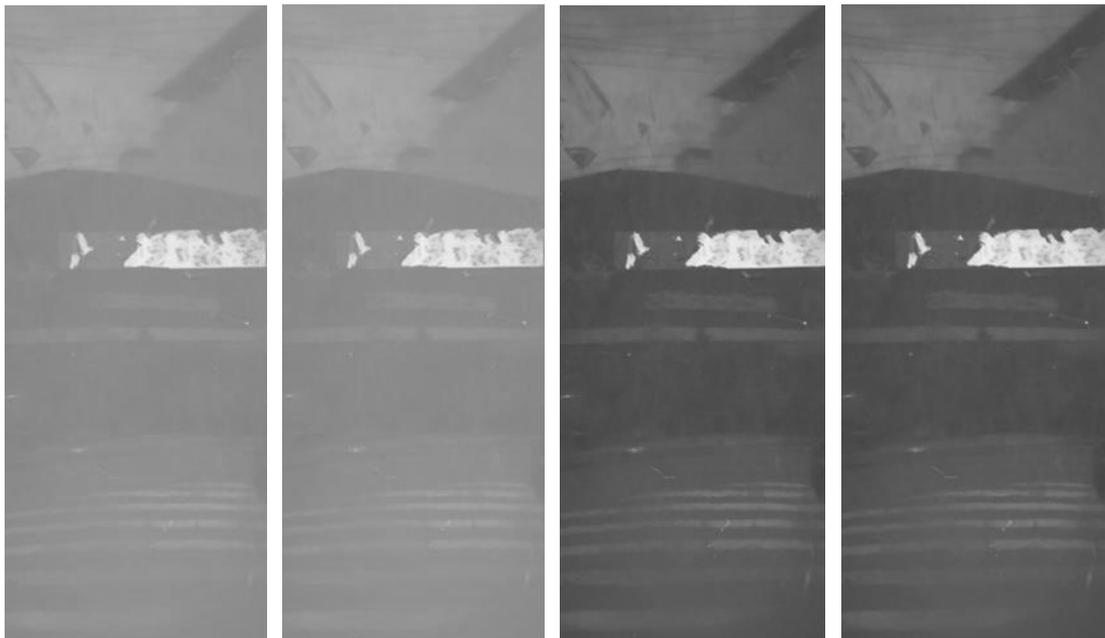


Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A cor veio muito tempo depois.

Na verdade, a cor azul não existia no vocabulário dos povos antigos. Nem sequer se sabe se ela era entendida enquanto cor autônoma. Conta-se que elementos, hoje em dia conhecidos como referenciais para cor em questão, eram descritos por outras designações. Homero, em “A Odisséia”, por exemplo, referia-se ao mar como “cor de vinho”. As histórias da China antiga, a versão hebraica da Bíblia ou os hinos védicos indianos, ao tecer comentários sobre o céu, em nenhum momento o qualificavam como azul. Reservavam-lhe a característica de “sem cor”, branco, ou tomado pelas nuances de vermelho, no pôr-do-sol. A primeira vez que o azul apareceria como cor identificável e por isso reproduzível seria no Egito¹²⁵. Acredita-se que pelo fato de não ser tão comum na natureza quanto às outras cores, como o verde e o vermelho, o azul foi uma das últimas cores a ganhar um nome próprio, antes confundida com o verde ou alguma variação do escuro.

Figura 27 – Do verde ao azul



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

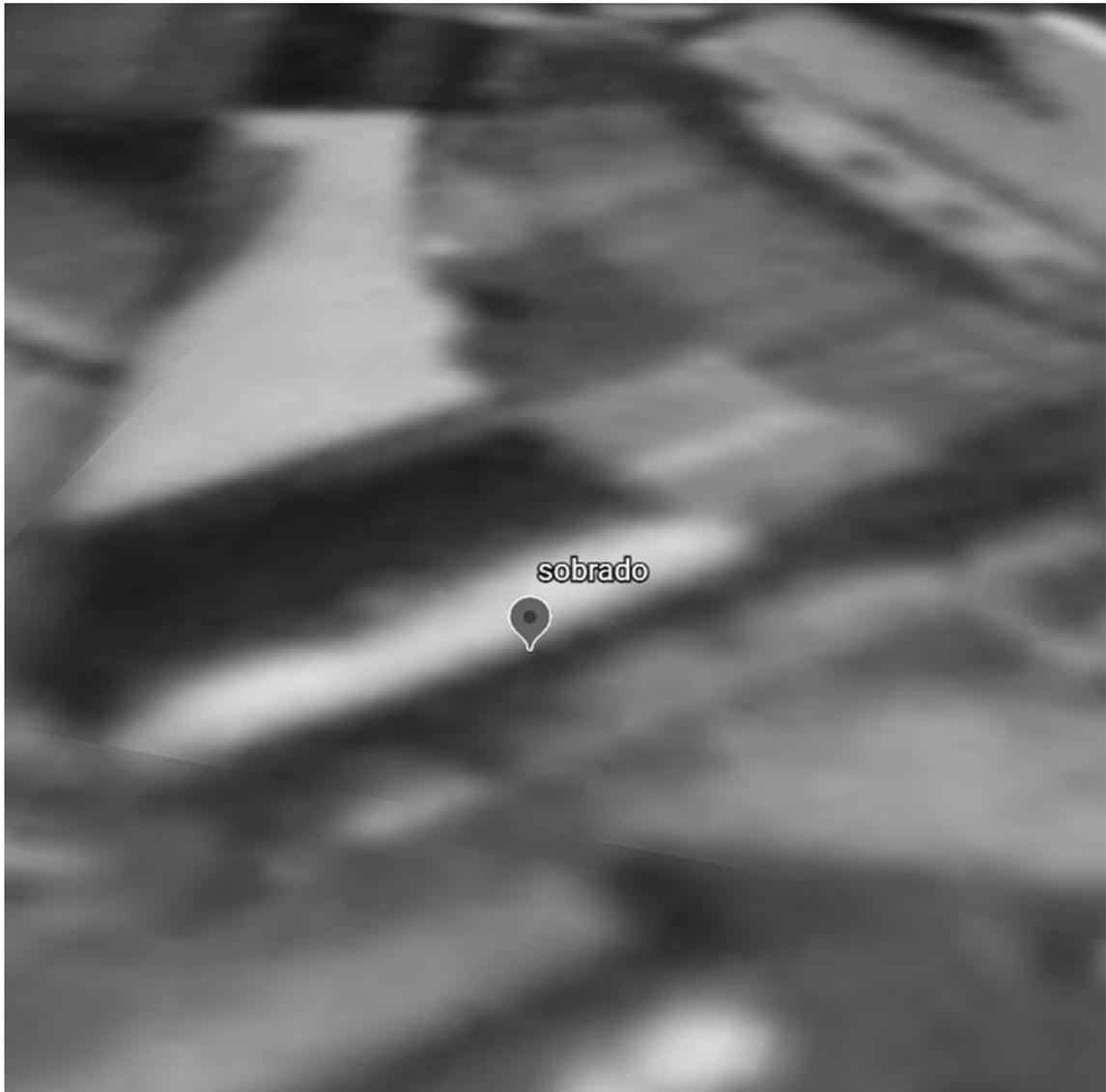
¹²⁵ LORIA, K. *No one could describe the color 'blue' until modern times*. **Insider**, 27 feb. 2015. Science. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/what-is-blue-and-how-do-we-see-color-2015-2#>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

No fundo das cores estava o azul, no fundo do azul estava o sobrado. No caso da cor, a sua percepção foi gradativa e culturalmente construída, encontrar o ciano exigiu uma ação no interior de outras cores, da própria noção de ausência de cor à constatação da origem delas, necessárias nos seus processos de manufatura. Enquanto isso, a identificação do sobrado vinculou-se à marcha do seu esquecimento por parte da cidade, associada ao exercício da minha memória. Lá estavam eles! O azul encravado no verde e o sobrado enterrado no azul. Uma sequência cronológica, nem sempre lógica, mas casual e potencialmente poética: o nada, o verde, o azul e o sobrado.

Tanto na descoberta e reconhecimento do azul, quanto no reencontro com o antigo sobrado da minha família, há uma demanda pela investigação material e temporal das coisas e objetos dados à visão, mas que, paradoxalmente, exige ferramentas eficazes para uma prospecção no terreno do invisível: uma história, uma intuição, uma sensação, um teste, um risco, uma memória. A instauração de um procedimento de escavação imaginária das colunas azuis, da atual Maria Tocaia, determinou um sítio arqueológico/afetivo na região, onde foi possível encontrar uma velha porta que se valia de um dispositivo arcaico para a abertura, dando acesso a uma escadaria ruidosa de madeira... e dependendo do fôlego, poderíamos alcançar os indícios do pedestal de Harissa, que certamente, nos trariam à mão raríssimos artefatos das ruínas de Baalbek.

Assim como um “lugar”, o azul que eu encontrei naquela coluna é reflexivo: Ele reflete a paisagem e reflete sobre a paisagem. Nesse caso específico, é capaz de ligar o ciano da arquitetura da cidade mineira à cor do céu do Líbano, registrado por Zaatari. Parece haver uma dosagem cromática entre o céu de lá, que perde o azul, e o Líbano daqui que ganha azul. O antigo sobrado agora é artefato escondido sob a loja azul, repetindo e sublinhando a vocação dos lugares em conter lugares – de paisagens em conter paisagens. O Líbano para mim é sempre um achado nesta cidade/sítio. Um rastro, um artefato, um registro mnemônico, um dado indicial nas adjacências da fotografia. Um ponto de localização geográfica particular, capaz de identificar em suas cartografias imagináveis, um lugar cuja construção está sempre sujeita às intervenções afetivas.

Figura 28 – Localização do sobrado (print de tela)



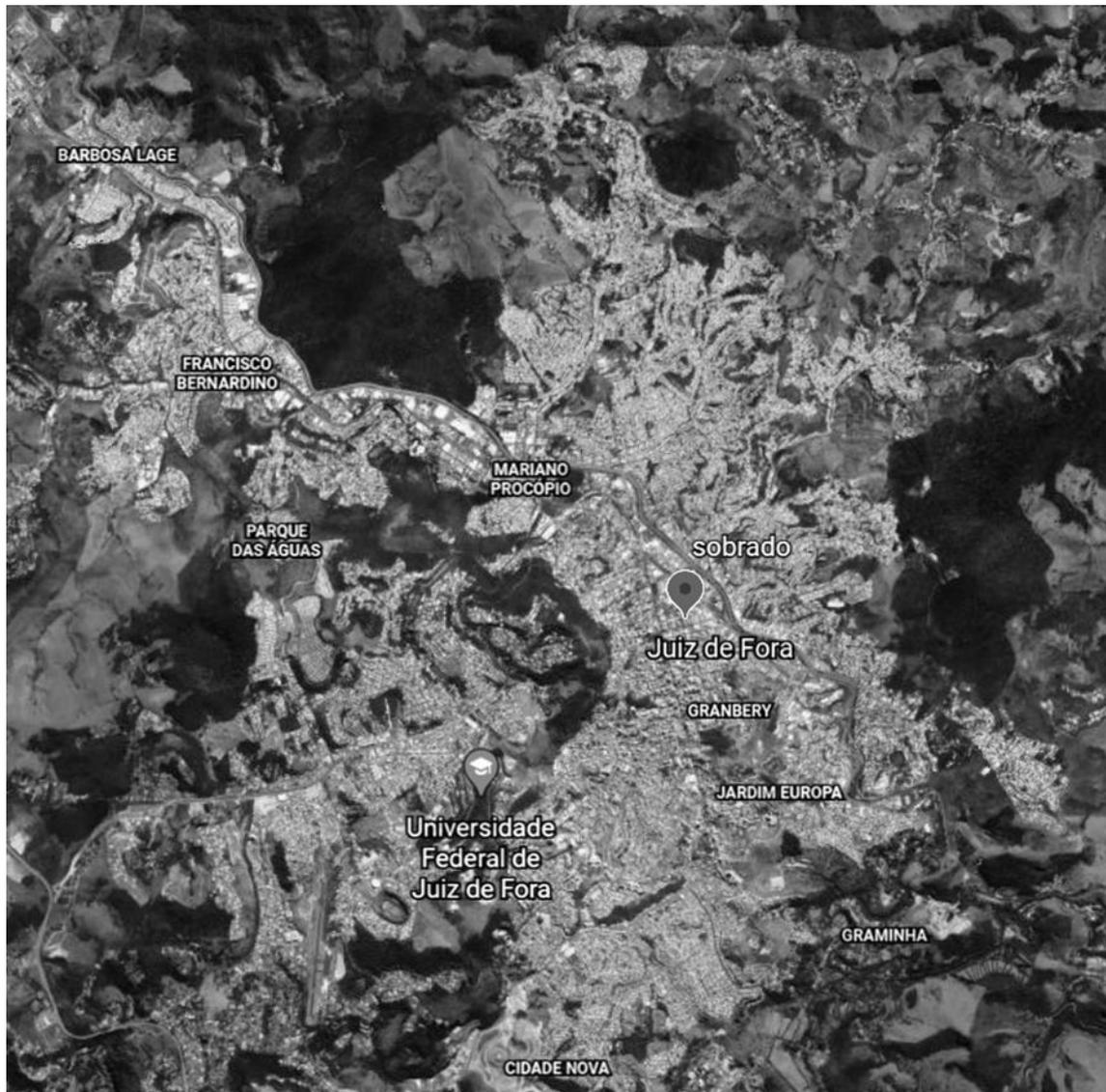
Fonte: Google Earth.

Figura 29 – Localização do sobrado (print de tela)



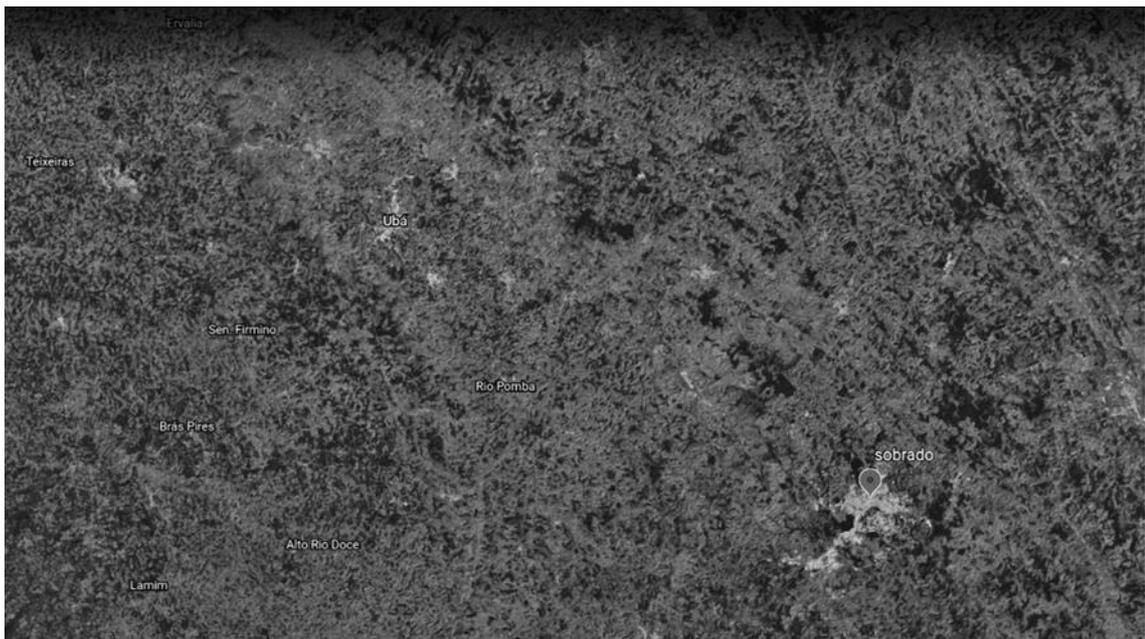
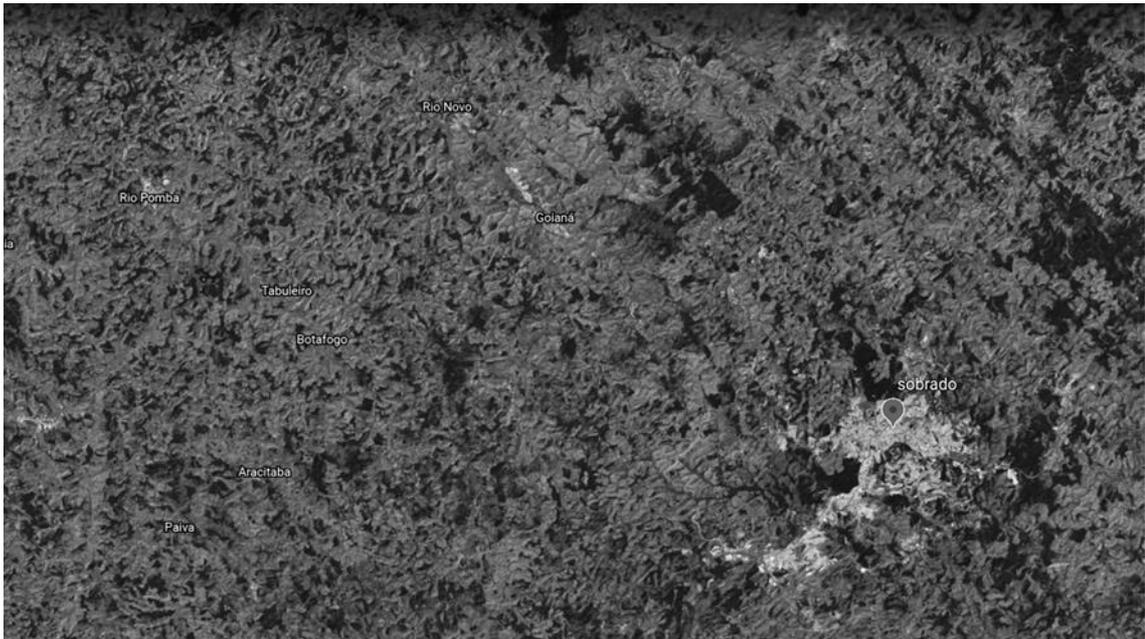
Fonte: Google Earth.

Figura 30 – Localização do sobrado (print de tela)



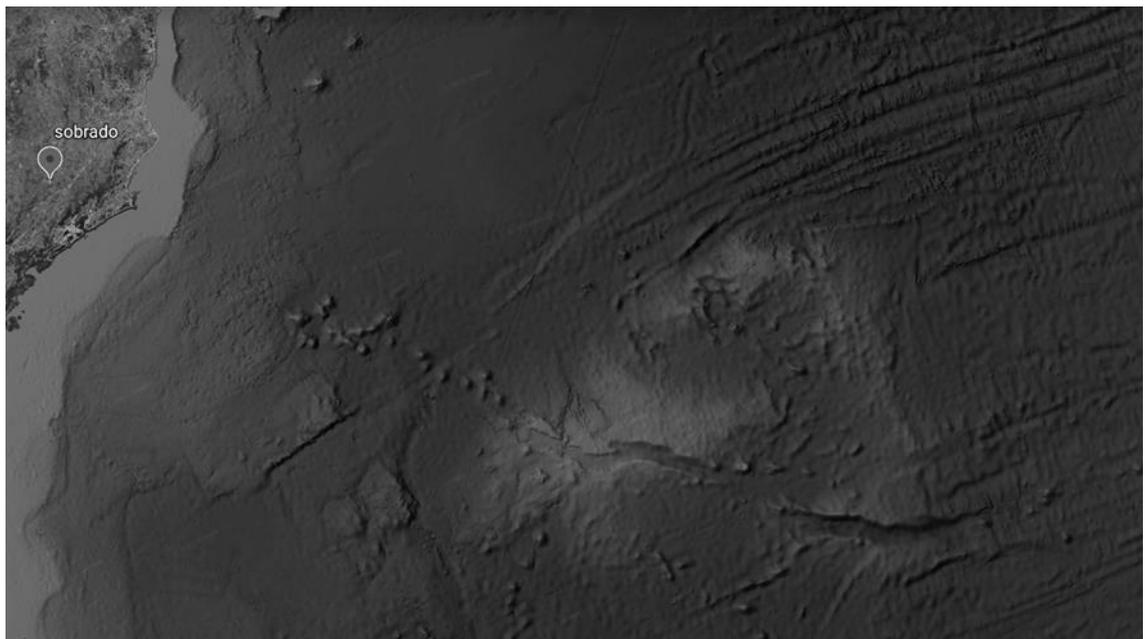
Fonte: Google Earth.

Figura 31 – Localização do sobrado (print de tela)



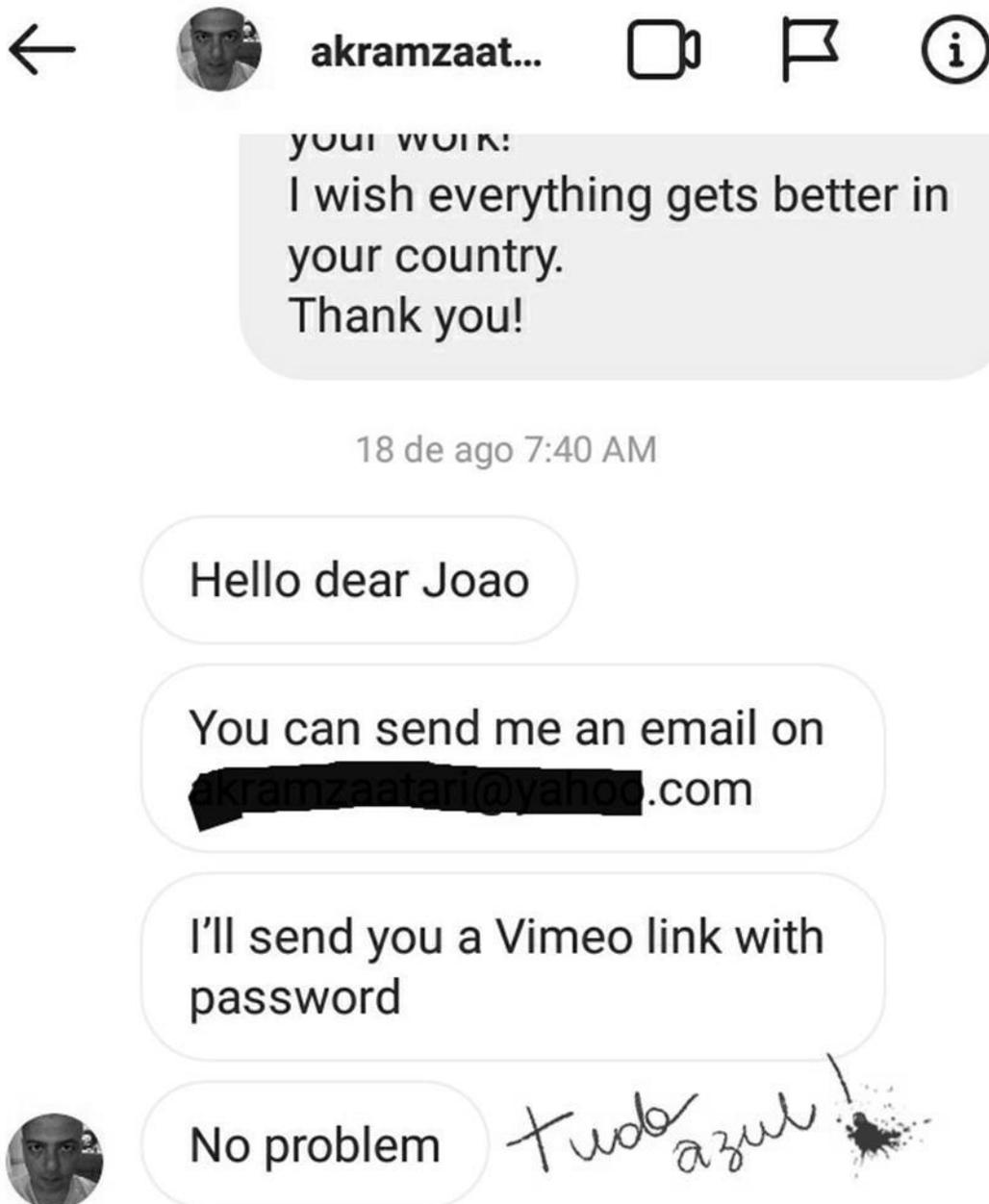
Fonte: Google Earth.

Figura 32 – Localização do sobrado (print de tela)



Fonte: Google Earth.

No movimento de calibragem da balança cromática, que parece equilibrar o Líbano de lá e o daqui, ao ler a breve mensagem que recebi no Instagram, enviada por Zaatari como resposta ao meu contato, naquele dia do mês de agosto, eu pude extrair dos seus suscintos gomos verbais, um fio de suco azuláceo.



5 PALIMPSESTO

Entre as marteladas e os outros tantos sons que fazem parte da rotina da construção civil, dois homens conversam no canteiro de obras. O início da frase é abafado pelo ruído do maquinário intermitente, seguindo-se a afirmação: “... é igual a uma pessoa, a alma vai por dentro. A alma de uma pessoa é quase um segredo, como a alma de uma estrutura que está escondida”¹²⁶. A partir desta premissa, os dois interlocutores elaboram uma forma alternativa de olhar para o lugar que trabalham para construir, considerando aquilo que ele carrega por dentro, como um segredo, temporária ou exclusivamente afastado da investigação visual direta, mas que contém indícios de suas origens.

A situação descrita acima é parte integrante do documentário “*En Construcción*”, de Jose Luis Guerin. Nele, narra-se o processo de construção de um edifício no bairro *El Chino*, em Barcelona, a partir da instalação do canteiro de obras na região e a sua relação com a vizinhança. A construção atravessa e é atravessada pelo cotidiano das pessoas que frequentam e habitam o seu entorno, seja pelo desenvolvimento das relações entre os trabalhadores atraídos pela obra e/ou desses com o restante da população, seja pela transformação direta do espaço. Dessa forma, evidencia-se o lugar (o bairro *El Chino*) como elemento comum na vida das personagens.

Durante os procedimentos de reconstrução arquitetônica daquele espaço em Barcelona, encontrou-se uma necrópole romana, supostamente do século VI d.C. O fato estimulou a curiosidade da comunidade e dos seus trabalhadores, favorecendo uma série de comentários e deduções a respeito dos achados arqueológicos. Todos se puseram a discutir sobre a identidade daquelas pessoas cujas ossadas encontravam-se parcialmente expostas na rua, sobre como teriam vivido ou como teria sido aquele lugar em outros tempos. O acontecido despertou na população um súbito interesse pelo passado daquele local e seus habitantes, trouxe à tona uma espécie de consciência histórica do lugar. Além disso, cogitava-se o que mais se descobriria ali: ouro, riquezas, outras revelações? A ideia da construção de um lugar oscilou da visão estrutural, calculada e previsível, para uma especulativa, memorial e subjetiva.

Repentinamente, o canteiro de obras na cidade deu lugar ao sítio arqueológico, substituindo, provisoriamente, todo o seu maquinário pelas ferramentas das práticas dos arqueólogos. A escavação se sobrepôs à construção, e se deu, no filme de Guerin, tanto no nível das relações quanto no nível físico do espaço, removendo a matéria e abrindo feridas na

¹²⁶ *EN CONSTRUCCIÓN*. Direção: Jose Luis Guerin. Espanha, 2001. (125min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

paisagem. Ao se aproximar de suas personagens e expor as percepções geradas pelo impacto daquelas transformações espaciais em suas vidas diárias, o diretor nos revela não só a curiosidade inerente às obras, mas a intimidade e as conversas que conectam suas vidas àquele lugar; diálogos e expressões que poderiam escapar à trama não fosse a intenção de alcançar profundezas também no terreno das relações. Segundo Manuela Penafria, quando o documentário trata do tema da reabilitação urbana, ele acaba trocando o “colocar em cena” pelo “colocar em situação”¹²⁷ (figuras 33, 34, 35, 36).

Escavar pode ser um desejo de buscar entender a complexidade das coisas, de ligar os pontos entre um passado e um presente, inerentes à sua existência; de requalificá-las como coisas plurais, dotadas de formas de vida no tempo. Nesse sentido, a compreensão de um “lugar”, por uma espécie de movimento temporal e endógeno, expande-se para “lugares”. Assim, “o lugar” assemelha-se a um processo, a um devir, da mesma maneira que o canteiro de obras está para o edifício ou a cidade; do mesmo modo que os dias decorridos, a vivência dos atores-transeuntes-trabalhadores-participantes, a dinâmica da cidade e a montagem fílmica está para a película de Guerin ou para o filme de Zaatari.

Figura 33 – *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹²⁸.

¹²⁷ PENAFRIA, Manuela. O documentário espanhol: análise de *En Construcción*. **Doc On-line**, n. 11, pp. 248-256, dez. 2011, p. 251. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 30 abr. 2021.

¹²⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE&t=1091s>>.

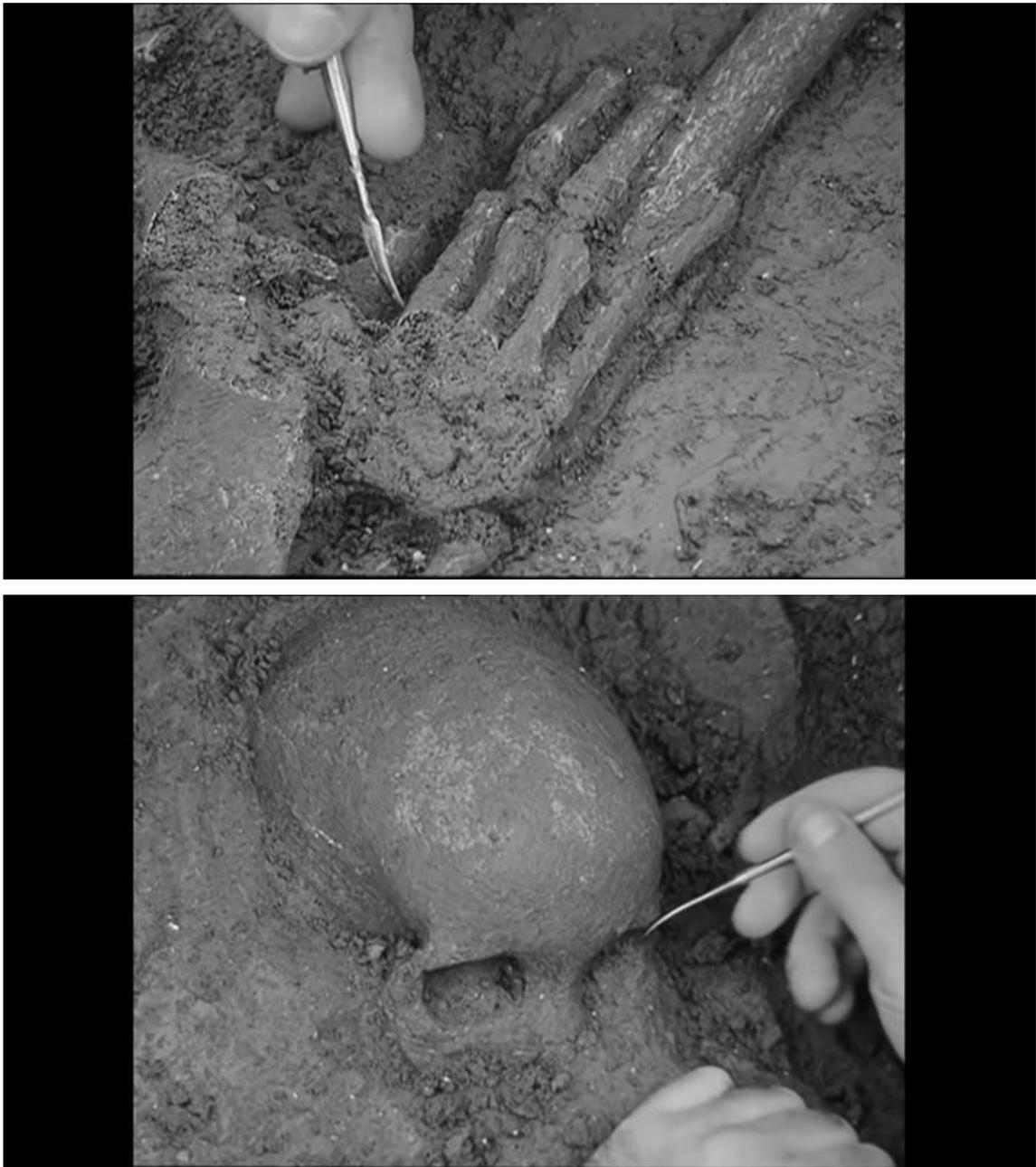
Figura 34 – Cenas do filme *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹²⁹.

¹²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE&t=1091s>>.

Figura 35 – Cenas do filme *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹³⁰.

¹³⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE&t=1091s>>.

Figura 36 – Cenas do filme *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹³¹.

¹³¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdlE&t=1091s>>.

A conversa dos dois homens, comparando a estrutura da construção à própria alma-prédio, também versou sobre as marcas dos diferentes tempos presentes em outros edifícios locais, evidenciando uma mescla de estilos arquitetônicos na paisagem daquele bairro, naquela mesma rua (figura 37). A observação atenta e oportuna das personagens certamente é disparada pelo contexto das obras que, ora trabalham de forma ascendente, levantando as paredes do bairro, ora trabalham de forma descendente, escavando o seu terreno. A constatação do espaço cravejado de passado assinala a percepção do lugar potencialmente embebida em certa nostalgia. Tal anseio nostálgico do passado é considerado por Andreas Huyssen como “uma saudade de outro lugar”, uma “utopia às avessas”, assinalando que “no desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas”¹³². Porém, o autor nos lembra que, dentre as formas nostálgicas, existiria um tipo de nostalgia reflexiva capaz de expressar o seu apreço pelos fragmentos da memória e a temporalização do espaço, mas sem perder de vista uma convivência possível entre saudade e pensamento crítico.

Os comentários a respeito dos edifícios antigos presentes nas ruas do bairro *El Chino*, bem como o interesse despertado pelas intervenções arqueológicas na sua paisagem, sinalizam que o passado muitas vezes emerge na estrutura dos lugares, tornando-se elemento do presente. Inesperadamente, enfrentamos a irônica armadilha do tempo: lembramos de lembrar da lembrança. E constatamos atônitos que o passado é parte do contemporâneo. Mas o que fazemos com ele?

No caso filmado por Guerin, a memória é despertada tanto pelas escavações quanto pela sugestão das ruínas esquecidas naquelas esquinas de Barcelona. Eis que aparecem as ruínas, ou aquilo que sobrou do que foi um dia! Para Huyssen, as ruínas evidenciam um paradoxo: aquilo “que só está presente como ausência; é o presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido em sua decadência. Isso deixa a ruína sujeita à nostalgia”¹³³. No entanto, as ruínas do século XXI, para o autor, podem adquirir a forma de detritos ou velhices restauradas, cuja “idade real é eliminada por uma plástica facial às avessas. O novo é levado a ter uma aparência envelhecida, em vez de fazer o velho parecer novo”¹³⁴, fato que dificultaria o reconhecimento do que é genuinamente antigo, dentro de uma cultura de preservação e restauração, presentificando qualquer tempo.

¹³² HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014, p. 91.

¹³³ Ibid. p. 98.

¹³⁴ Ibid. p.96.

De um lado, as ruínas atestam o fim de um tempo, da configuração de um lugar, dentro daquilo que qualificamos anteriormente como “lugares”, carregando consigo um sentimento de nostalgia e reflexão; de outro lado, elas despertam certo fascínio no sujeito contemporâneo, levando-o, em muitos casos, a fabricar o tempo nas superfícies das coisas, adaptar uma camada de história, transplantada de outros lugares, na epiderme de algum corpo contemporâneo, ativando alguma memória ou simplesmente imaginando-a. Neste contexto, podemos pensar que as coisas e os lugares, como a Beirute examinada por Zaatari ou o bairro descrito por Guerin, quando remexidos, revelam rasuras ou fragmentos que parecem anacrônicos em relação a sua aparência, predominantemente, contemporânea, mas que lhes conferem um elemento essencial para que se tornem um lugar: uma temporalidade que arrasta consigo um lastro de experiências vividas, e é esteio para a criação de um espaço de relações atravessado por códigos sujeitos a uma intensa remodelação.

Figura 37 – Cenas do filme *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹³⁵.

¹³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdlE&t=1091s>>.

Figura 38 – Cenas do filme *En construcción*, 2001 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹³⁶.

¹³⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE&t=1091s>>.

Se desejássemos pensar os lugares do presente como um texto, poderíamos supor que são escrituras dotadas de espessuras físicas, históricas e subjetivas. A menor ranhura ou tentativa brusca de fricção ou apagamento sobre o seu suporte, nos permitiria encontrar uma outra letra, palavra, texto ou textura, de alguma história subjacente, que os anos lhe impuseram a alcunha de passado, matéria em decomposição. Este texto-lugar seria raspável, lavável, reutilizável, material cujo texto anterior foi eliminado para permitir o seu reuso, sobreposição e supressão consecutiva de textos visuais.

Parte da definição para descrever o texto-lugar, acima mencionado, foi retirada do dicionário da língua portuguesa, como significado da palavra “palimpsesto”. Esta palavra de origem grega, referia-se ao pergaminho destinado à escrita, sobre o qual já havia sido escrito e apagado textos anteriores. Não obstante, a sua materialidade permaneceria reutilizável dada à escassez e valor da sua condição de suporte manufaturado, preservando-o enquanto lugar de “escrita sucessiva de textos superpostos”¹³⁷. Tal superfície, desgastada e marcada por outras histórias e intervenções, empurradas umas sobre as outras, ganha na contemporaneidade uma forma de expressar as tantas investidas acumuladas e sobrepostas em um determinado terreno, seja ele destinado à escrita ou à construção de uma cidade. Os seus rasgos, as suas manchas, as suas distintas formas, a letra de uma outra tipologia, feita a partir de uma outra técnica de impressão e os outros pigmentos, aparecem como delatores da sua condição de portador de passados-presentes, de acumuladores de tempo. Destacam-se na paisagem textual como ruínas, como indícios de deterioração, como marcas de hibridização, como a descoberta de um artefato ou uma necrópole do antigo Império Romano, desenterrados em uma esquina qualquer da Barcelona de 2001. Assim, o nosso imaginário das ruínas pode ser lido como “um palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricas”¹³⁸.

A ideia de palimpsesto, porém, adquire uma conotação metafórica, na abordagem do passado, quando transportada para o entendimento das cidades e dos lugares. Da mesma maneira, pode constituir-se como imagem arquetípica para a leitura do mundo. Sandra Jatahy Pesavento associou estas possibilidades, acerca do palimpsesto, ao trabalho do historiador que se aventura na encruzilhada entre história e memória da paisagem urbana, buscando nela, as escritas que se ocultam umas entre as outras. Entendendo o universo das artes como campo expandido, afeito às transdisciplinaridades tão apreciadas no contemporâneo, gostaríamos de nos apropriar das percepções da autora e transportá-las para o sujeito artista-pesquisador-

¹³⁷ PESAVENTO, Sandra J. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboços** – UFSC, v.11, n.11, pp. 25-30, 2004, p. 26.

¹³⁸ HUYSSSEN, 2014, p. 94.

negociador-de-identidades, propondo, também, palimpsestos de saberes. Nesse caminho, é possível pensarmos que o fazer artístico, principalmente ligado às questões do lugar, elabora formas de existência no mundo a partir de seus contatos com os fragmentos de tempo, revelando estratos de paisagens e relações que tornam complexos os lugares. Para tal, a história, a memória e as paisagens determinam importantes rastros para se desvendar os palimpsestos urbanos.

Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.¹³⁹

Aqui, ressaltamos a capacidade de uma estrutura em palimpsesto conter outras camadas, outras histórias, que deixam pegadas, algumas explícitas, outras veladas, jogando sempre com a astúcia do seu leitor-observador-investigador-participante-habitante, criando diferentes amplitudes para a captura do seu objeto, no nosso caso, a apreensão do lugar. Isto pode nos remeter às palavras de Umberto Eco, ao revelar a sua estratégia de “duplo código”¹⁴⁰, referindo-se aos elementos que “esconde” em seus romances, como ironias e informações extras, que têm o poder de ampliar a experiência de leitura de suas obras. Logo, como diz o próprio Eco, se não percebemos as pistas ou alusões deixadas por ele, ainda assim podemos desfrutar do sabor de suas histórias, apenas perdemos “uma piscadela adicional”¹⁴¹. A partir dessa artimanha, o autor confessa que a sua intenção é criar espaços de exploração, uma espécie de *mise-en-abîme*, pelos quais provoca e inspira os seus interlocutores a ler o texto mais de uma vez, despertando uma postura investigativa, quase arqueológica frente aos seus jogos secretos.

A operação lúdico-investigativa confessada por Eco no manejo de suas construções literárias, igualmente atribuída aos historiadores, por Pesavento, filmada por Guerin e explorada por muitos artistas contemporâneos, como Zaatari, articulam um sentido de “dar a ver” além daquilo que é exibido, proporcionando às engrenagens do palimpsesto um instrumento de “dizer além”, ou dizer de outra forma. Dentro dessa condição, Pesavento nos sugere que o olhar atento ao palimpsesto não busca apenas relatar o passado de uma cidade, mas desvelar sentidos que nos permitam encaixá-lo no jogo do presente.

A narrativa do passado só será objeto de compreensão e rememoração se ele ensinar a montar e desmontar o *puzzle* em chaves de sentido, traduzindo o outro tempo para os homens do presente. Caso contrário,

¹³⁹ PESAVENTO, 2004, p. 26

¹⁴⁰ ECO, U. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac-Naify, 2013, p. 30.

¹⁴¹ Ibid. p. 31.

sinais do passado não serão traços do *antigo*, vestígios que incorporam uma temporalidade histórica, mas só velhas materialidades, diferentes ou anacrônicas com relação ao presente, tal como as práticas e significados de uma outra época serão apenas pitorescas ou, no máximo, interessantes.¹⁴²

A dinâmica de montagem e desmontagem, como movimento latente despertado pelo palimpsesto, comentada por Pesavento, atua, principalmente, como agente de hipertrofia da capacidade interpretativa das coisas. Assim, voltando nosso foco para os lugares, e como eles são abordados e construídos pela arte, é possível pensarmos que a condição de palimpsesto da cidade é mola propulsora e, portanto, material de relevância perceptiva para o trabalho de artistas contemporâneos como Guerin e Zaatari.

O terreno fictício criado por Zaatari para retratar Beirute apropria-se não somente das ações imediatas no espaço físico e daquelas previstas pelos percursos de suas personagens, mas também do efeito de montagem e desmontagem temporal que o lugar nos sugere. Isto significa que o microuniverso enquadrado pelas lentes do artista refere-se à Beirute, tanto pelo espaço e situações, quanto pelas sugestões de reconstruções temporais, expondo um panorama que envolve construções de diferentes momentos, com diferentes materiais, algumas em andamento, outras abandonadas, em ruínas. Na cena final, Zaatari nos leva a perceber aquele lugar como um ponto de intensa atividade de modificação e experiência na paisagem da cidade; como um lugar que explora, descobre, desenterra e inventa paisagens na cidade. Desse modo, a especulação imobiliária em Beirute gera espaços como aquele filmado pelo artista, assim como o fazem os seus processos de transformações espaciais e sociais ao longo dos tempos. Já não nos importa se o tempo é marcado por um passado longínquo, como na película de Guerin, mas sim, se há a evidência do tempo insinuando-se aos olhares mais perspicazes dos seus observadores, equivalentes aos leitores de Eco.

A importante figura do tempo nas construções dos lugares, em sua complexidade, não são ignoradas pelos artistas do lugar. Ao contrário, são colocadas em jogo através dos elementos em ruínas, hibridizados, readaptados, perseguidos pelas indiscretas lentes das lupas de aumento, pela interpretação dos espaços em cartografias simuladas ou inventadas, pelos rastros e marcas na paisagem e pela presença gestual, imaginativa e metodológica dos agentes artistas-investigadores-quase-arqueólogos.

O mergulho no palimpsesto pode ser um dispositivo que permite aos artistas encontrar no banal das cidades e dos lugares, o extraordinário, a partir do ato literal ou poético de recolher,

¹⁴² PESAVENTO, 2004, p. 28.

avaliar e “dar a ver” cada caco perdido de algum passado, como um achado importante e potencial fonte de entendimento de uma época ou circunstância de uma localidade. Da mesma forma, tal movimento lhes possibilita criar ou revisitar passados recentes, como um convite para pensarmos o destino que oferecemos às nossas cidades contemporâneas ou aos lugares que habitamos.

A ideia de quebra-cabeça ou *puzzle*, presente na figura do palimpsesto, considera que elementos como os planos, fotos, pinturas, desenhos e mapas, em composições, combinações e correspondências, são capazes de fazer “viajar, no tempo e no espaço, imagens e textos que possam revelar as cidades ocultas sob a cidade do presente”¹⁴³. Ou seja, esticando um pouco mais o conceito, estes elementos podem aparecer como formas que nos permitem dilatar a compreensão dos lugares, a partir da consideração dos temas relacionais e temporais que os atravessam. Além disso, são achados, vestígios, rastros ou artefatos através dos quais os lugares podem emergir ou serem revelados.

O documentário de Guerin e o filme de Zaatari sinalizam que existe um componente temporal que se impõe de várias formas no processo de construção dos lugares, independentemente de nossas preocupações práticas e espaciais atreladas ao presente da obra, ao momento. A evidência do tempo, nas poéticas do lugar, aparecerá como tema previsto ou contingência no caminhar das situações cotidianas, reforçando o seu caráter incontornável, inevitável e indispensável. Pensando no espaço, o tempo reclamará suas marcas na paisagem, pensando nas construções humanas, o tempo nem sempre favorecerá a sua permanência e de suas cartografias, e caso resistam, será por quanto tempo, em que condições e por quais motivos? Pensando na arte, o tempo flerta com o artista que é capaz de explorar os palimpsestos e buscar lugares dentro lugares, como um arqueólogo. Será que eles (os artistas) percebem essa piscadela?

5.1 SOBRE UMA ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM

Muitas vezes, “dar a ver” os “lugares”, por meio dos gestos e obras artísticas, passa pelo jogo de decifrar o palimpsesto engendrado em determinados territórios, pressupondo uma sequência de paisagens e lugares que se sucedem, se sobrepõem e, quiçá, fundem-se, de maneira que se constituem como provas materiais e visíveis da sua temporalidade, possibilitando uma espécie de arqueologia da paisagem.

¹⁴³ PESAVENTO, 2004, p.29.

Uma vez que a arte e suas inclinações em direção à paisagem se juntam aos saberes da arqueologia, encontramos mais uma faceta das possibilidades transdisciplinares do contemporâneo, reforçando a ideia de que “não há mais espaço para a segregação entre os diferentes ramos do conhecimento que tomam como objetivo a cidade e a sociedade humana”¹⁴⁴. Com este olhar, podemos nos dirigir à complexidade das cidades e dos lugares sob a perspectiva da arqueologia e articulá-los com o campo das artes.

Ricardo González Villaescusa define a arqueologia da paisagem como a área de investigação destinada a se reconstruir ou recriar paisagens de tempos remotos, dotando-a de uma conotação antrópica, ou seja, determinada pelo impacto e modificação da humanidade na história do meio ambiente¹⁴⁵. Assim, é possível vislumbrarmos que trabalhos artísticos, como o de Guerin e Zaatari, apontam uma dinâmica de paisagens no correr da história, expondo a condição de lugar formado entre tantos outros e entre tantas formas.

A constatação da cidade como paisagem de seu tempo nos faz pensar sobre a sua condição de parte da cultura material e simbólica da sociedade. A cidade, pois, enquanto produto manufaturado da humanidade, pode ser compreendida como objeto representativo de uma coletânea de tempos e, como tal, apresenta-se não só como terreno de prospecção para se encontrar vestígios do passado, circunstancial sítio arqueológico, mas como próprio achado, objeto-lugar, um tipo de artefato capaz de ser produto e vetor das relações que nele se desenvolvem.

A incorporação da paisagem, culturalmente determinada como objeto de análise pela Arqueologia, resulta da convicção de que, por se tratar de um elemento da cultura material, passível de ser analisado como um artefato, se enquadra em seu campo de investigação. A perspectiva que concebe as paisagens como artefatos lida, intrinsecamente, com a ambiguidade de sua própria natureza, ou seja, com seu caráter passivo (como produto de relações sociais) e ativo (como vetor de relações sociais).¹⁴⁶

A cidade revelada como sítio de prospecção e, ao mesmo tempo, artefato, destaca a condição material dessas paisagens urbanas. Porém, tanto o trabalho de Guerin e Zaatari, como a própria atividade arqueológica, podem encontrar formas de paisagens inesperadas. Isto

¹⁴⁴ SOUSA, Ana C. Arqueologia da Paisagem e a Potencialidade Interpretativa dos Espaços Sociais. **Habitus – revista do instituto goiano de Pré-História e Antropologia**, v.3, n.2, pp.291-300, Goiânia, jul./dez. 2005, p.294.

¹⁴⁵ VILLAESCUSA, R.G. *Una Disciplina Denominada Arqueología del Paisaje*. **Apuntes de Ciencia y Tecnología**, n.20, pp. 28-37, Set 2006, p. 29.

¹⁴⁶ BEZERRA DE MENEZES, U. O estudo da cultura material nas sociedades antigas. *Revista de História*, Nova Série, São Paulo, n.115, p.110-113, 1983 apud SOUSA, 2005, p.295.

aconteceu no trabalho do arqueólogo Scott Allen, na cidade de Porto Calvo, Alagoas. Ao tentar entender a materialidade local, que estabelecesse conexões com a época colonial e a presença holandesa na região, encontrou, além dos elementos materiais naquele espaço, uma espécie de paisagem imaginada aderida ao lugar.

O pesquisador descreve que a atividade arqueológica teve que lidar com a demanda da população em comprovar e encontrar rastros de uma história há muito tempo construída e enraizada na cultura local, elementos da paisagem que a tornavam desejada, misteriosa e atravessada por lendas. Assim, podemos pensar que entre a realidade material e o que Allen denominou de “patrimônio” imaterial (que inclusive serve como complemento de mapas locais), existiria uma espécie de paisagem intersticial, híbrida, que possibilita um alargamento das experiências e leituras do que significa aquela paisagem urbana, aquela cidade. Allen percebeu que existem componentes que desafiam as narrativas físicas, incorporando nelas, outras narrativas possíveis e fantásticas que se entrelaçam à trama dos lugares.

Na fazenda Capricho reza as origens de uma lenda regional. Historicamente essa fazenda pertenceu a Dona Ofélia e Dona Lili, irmãs e viúvas, que dividiram as terras em dois engenhos, Engenho Coruripe (Dona Lili) e Engenho Capricho (Dona Ofélia). Segundo a moradora Senhora Amara, D. Lili gostava muito de cachorros e tinha uma cadelinha que era a sua preferida, chamada Jujú. Depois de uma longa vida, Jujú adoeceu e faleceu. D. Lili, querendo dar um bom enterro a sua companheira, mandou que fizessem um caixãozinho para que sua cadelinha fosse enterrada como um anjo, o que gerou revolta na população. A nossa informante contou que a Lili enterrou o cachorrinho na Igreja matriz, Nossa Senhora da Apresentação. Escuta-se o complemento dessa lenda na cidade: logo depois do enterramento da cadela, houve uma série de acontecimentos não explicáveis, tais como barulhos e tremores por volta da Igreja. O padre fez certas orações e tudo parecia ter acalmado. Mas, a cadela enterrada se virou serpente e até hoje ocupa os túneis. Quem viola o lacre do túnel deixaria a serpente escapar e Porto Calvo será destruída.¹⁴⁷

As experiências de Allen, Guerin e Zaatari podem nos indicar um outro achado em relação a abordagem arqueológica nas regiões: o próprio território como elemento material e simbólico construído, esquecido, inventado e reconstruído ao passo do tempo; a cidade como artefato, fundada e reinventada sobre paisagens híbridas e geradoras de novos artefatos. Este fato, certamente, cria um ruído na prática arqueológica, mas que permite a sua porosidade em relação à arte. Cria uma zona “entre”, um ponto de encontro das práticas em questão, um tipo

¹⁴⁷ MACEDO, Jaqueline; ANDRADE, R.; TERRA, C. (Orgs.). **Arqueologia na Paisagem: A Cidade como Artefato**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2017, p. 143.

de interferência que já parece comum para os processos artísticos, assim como são indispensáveis para se aproximar, conhecer e construir lugares.

5.2 O ARTISTA COMO ARQUEÓLOGO

Borges descreveu que, certa vez, sonhou que estava em uma grande biblioteca a pesquisar palavras nos fascículos da *Encyclopaedia Britannica*, quando percebeu que os artigos buscados sempre tinham fim, mas nunca começo. Ao procurar pelo artigo *Chess*, notou que o sonho havia mudado e agora ele estava jogando xadrez com seu pai, que também era um Falso Atarxerxes, em um anfiteatro cheio de pessoas. Enquanto ele movia as peças, o seu oponente apenas desfazia uma de suas jogadas, até que, enfim, despertou de seu sono com a seguinte constatação: “estou na Grécia, onde tudo começou, se é que as coisas, diferentemente dos artigos da enciclopédia sonhada, têm início”¹⁴⁸.

O sonho do escritor argentino parece um processo, muito particular, de escavação de um sítio, uma forma peculiar de se investigar e produzir lugares, levando em conta os seus tempos: primeiro ele pesquisa nos livros, depois frequenta os espaços, reconhece-os a partir de suas imagens, de suas personagens, dos rostos familiares, até perceber que o percurso da sua elaboração, que se encaminha para o presente e, quiçá, um futuro, ou seja, que é sempre lugar indefinido, cuja forma está sempre por descobrir, passa, ironicamente, pela reconstituição do passado. Ao juntar suas ferramentas oníricas, poéticas e construtoras, Borges alcança um lugar onde as figuras históricas se sobrepõem às figuras familiares e que já não o remete mais ao final da jornada, mas ao seu início. Os lugares realmente têm início? Onde estão?

As investigações do lugar, trabalhadas por muitos artistas contemporâneos, parecem sensíveis ao palimpsesto de sua formação, favorecendo uma abordagem atenta aos rastros, memórias e artefatos produzidos em uma localidade. Uma ação no espaço muito semelhante àquela do arqueólogo. Se Hal Foster¹⁴⁹ compara o artista ao etnógrafo por sua postura analítica e, ao mesmo tempo, participativa nos lugares, propomos aqui, uma outra possibilidade identitária para o artista, o artista-arqueólogo, que leve em conta o seu interesse pela materialidade reveladora de tempos e vivências de um lugar; que reflita a sua ação direta ou insinuada no terreno em busca de outras paisagens.

¹⁴⁸ BORGES, J.L.; KODAMA, Maria. *Atlas*. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p.47.

¹⁴⁹ FOSTER, H. *O retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

Uma chave ativada pelos trabalhos desses artistas-arqueólogos é a possibilidade de se entender a memória como produto do encontro entre as pessoas e o mundo material. Nesse sentido, é pertinente a ideia de não privilegiar apenas o novo nas elaborações práticas, mas olhar para os processos de repetição, de reescrita, de bricolagem, de tradução e de intertextualidade. Assim, alguns elementos da cultura material das sociedades ajudam a revelar melhor o mundo em que vivemos, ajudam a manifestar melhor esse mundo.

O arqueólogo Alfredo Gonzalez Ruibal nos conta que existem alguns aspectos da materialidade dos lugares que são importantes para os estudos e práticas da arqueologia e que aparecem, de forma recorrente, como metodologia, suporte e/ou estratégia de construção de trabalhos de muitos artistas contemporâneos. O pesquisador identifica alguns aspectos, como os trabalhos que utilizam o excesso, a repetição, as ruínas, as texturas, os fragmentos, os dejetos e resíduos, as abjeções e as paisagens.¹⁵⁰ Nesse contexto, Ruibal destaca as obras que se apresentam em forma de tipologias; que revelam a fascinação pelas texturas e corrosão das superfícies, pelos seus musgos e líquens aparentes; que reconstroem mundos através dos fragmentos; que criam ou registram paisagens marginais e subalternas, formadas por rastros de dejetos; que mostram como os elementos artificiais vão se apoderando dos elementos da natureza nas paisagens contemporâneas, permitindo que o sublime apareça no terror, na ameaça e perigo dessas paisagens.

Alguns processos artísticos, semelhantes ao trabalho dos arqueólogos, parecem oferecer um tipo especial de atenção à busca e à descoberta de vestígios e ruínas dos lugares. Além disso, tanto artistas, quanto arqueólogos, propõem, de tempos em tempos, registrar os espaços a partir de novas cartografias, baseadas em suas andanças, explorações e reflexões no mundo.

5.2.1 Ruínas

A paisagem com estrutura que nos lembra ruínas, em *Beirut Exploded Views, de Zaatari*, ajuda não só a criar um ambiente pós-apocalíptico para o trabalho, mas, também remete ao histórico de destruições e reconstruções de Beirute. O próprio nome da obra carrega consigo uma ambiguidade – *Exploded*: a cidade tecnicamente explodida para o seu estudo detalhado, mas também, a cidade literalmente explodida, como alusão ao seu passado de guerras e

¹⁵⁰ RUIBAL, A. G. Antropoceno, Arte y Arqueología. Cendeac: VIII Curso de introducción al arte contemporáneo. POST-ARCADIA 2. Sesión 6. Murcia, 2 de mai 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA&list=PLUF-<rvHGQNa723taDGHQyvxMLYvjMSYIK&index=1>>. Acesso em: 29 de abr. 2021.

conflitos. Além disso, podemos pensar que a sugestão das ruínas, em Zaatari, é testemunha de um passado recente, gradativamente depositado naquela região, como resquício de uma intensa especulação e atividade imobiliária da cidade. Parece existir um encontro perturbador entre passado, presente e um tempo que não sabemos se é uma projeção do futuro ou não, marcada pela apropriação e reinvenção do lugar.

Estes trabalhos que se orientam pela lógica das ruínas, segundo Huyssen, propõem um entrelaçamento entre passado e presente, natureza e cultura, morte e vida, tudo isso, em uma espécie de “simultaneidade ameaçadora de tempos e espaços.”¹⁵¹

Muito afinado com a condição avassaladora da ação do tempo sobre os lugares, o trabalho “Beleza Convulsiva Tropical”, de Gisele Beiguelman, realizado na 3ª Bienal da Bahia (2014) nos dispara as seguintes perguntas: “como narrar a história de um lugar invisível? Se as pedras pudessem falar, o que elas nos contariam?”¹⁵². Seguindo essa orientação, a artista revela sua inclinação para discutir a invisibilidade do Arquivo Público da Bahia, bem como dos arquivos de forma geral. O seu processo investigativo mira na arquitetura da Quinta do Tanque em Salvador, edifício que abriga o Arquivo Público. Segundo a artista, ao se apropriar da arquitetura e situação urbana e social do prédio, ela percebe o estado de conservação do local e como alguns espaços são tomados pelo desgaste e proliferação de musgos, decidindo por uma intervenção que registrasse a frase que dá título ao trabalho numa das paredes do local, escrita com os próprios musgos (figuras 39, 40).

Figura 39 – Giselle Beiguelman, Beleza Convulsiva Tropical, 2014



Fonte: Desvirtual¹⁵³.

¹⁵¹ HUYSSSEN, 2014, p.112.

¹⁵² BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da Amnésia: Políticas do Esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2019, p.14.

¹⁵³ Disponível em: <https://www.desvirtual.com/belezaconvulsiva/site_specific/index.html>.

Figura 40 – Giselle Beiguelman, Beleza Convulsiva Tropical, 2014



Fonte: Desvirtual¹⁵⁴.

A construção poética da artista confere espacialidade à questão do arquivo e memória, através da ênfase do encontro da arquitetura de Salvador com o tempo. “Os trópicos parecem conspirar contra a memória”¹⁵⁵, comenta a artista, e a vegetação encobre o espaço urbano da cidade, engolindo as suas pedras e corroendo o seu concreto. A própria cidade e sua arquitetura podem ser descobertas como artefatos, em meio ao convulsivo crescimento da vegetação, permitindo que esta deposite suas camadas de tempo e vida sobre o espaço construído. Dessa maneira, Beiguelman enxerga a ruína “como evidência do tempo em ação, da matéria em movimento”¹⁵⁶.

Sequências de ruínas urbanas atropelam a paisagem o tempo todo. Encortiçados ou abandonados, seus antigos casarões são devorados por plantas viçosas, muito verdes e felizes. A luta do asfalto contra as samambaias parece sem fim. Como seria Salvador sem suas casas centenárias em decomposição? Seria Salvador ainda?¹⁵⁷

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.desvirtual.com/belezaconvulsiva/site_specific/index.html>.

¹⁵⁵ BEIGUELMAN, 2019, p.70.

¹⁵⁶ Ibid. p.70.

¹⁵⁷ Ibid.

Em Zaatari, em Beiguelman, assim como em Guerin, os fragmentos do tempo e dos lugares, que constituíram esse lugar do presente, parecem contar a história inevitável dos seus espaços. Isto ocorre no exato instante em que se deixam capturar pela sensibilidade do processo artístico construtivo desses artistas, os quais, ocasionalmente, colocam-se na posição de buscadores, de arqueólogos. No momento em que se dirigirem aos lugares, os artistas nos sugerem que estes complexos sítios representam não somente uma geografia dinâmica, mas que também podem parecer ruína e lugar vago.

5.2.2 Mapas e mapeamentos

Uma forma de se localizar, perseguir, rastrear e documentar a materialidade, as relações e a história dos lugares, pode ser através de suas representações abstratas: os seus mapas e mapeamentos. Estes recursos permitem aos cartógrafos representar os territórios e, por conseguinte, auxiliam os arqueólogos em suas explorações e percursos, bem como, nas documentações do espaço, ao logo dos tempos. Assim, os mapas se apresentam ora como artefatos, achados das percepções temporais sobre determinadas regiões por seus habitantes, ora como elemento guia para as buscas.

Segundo Moacyr dos Anjos, os mapas são abstrações que pretendem isolar e destacar elementos, específicos ou gerais, de uma realidade bem mais complexa do que aquela delimitada pelos cartógrafos. São formas de representação que jamais se confundem com o objeto representado, conservando-se como recortes possíveis de territórios inapreensíveis por completo. Dentro desta visão, os territórios, enquanto espacialidades complexas, escapam às representações pragmáticas de suas áreas. No entanto, dentro da linguagem cartográfica, expressa por uma “mudez gráfica”¹⁵⁸, pode estar guardada, de forma implícita, memórias de disputas físicas e simbólicas, informando e norteando a feitura dos mapas. Nesse sentido, eles revelariam uma condição ambígua, um jogo em que podem conter essas memórias e ao mesmo tempo escondê-las, “apagando, de suas superfícies planas e ordenadas, os mecanismos acidentados de sua constituição”¹⁵⁹. Os mapas podem, assim, cristalizar imagens sobre determinados lugares, naturalizando-as por sua persistência no tempo, mostrando-se, muitas vezes, como “documentos de conflitos e de danos que ainda afetam certos indivíduos e determinados grupos populacionais”¹⁶⁰.

¹⁵⁸ DOS ANJOS, M. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 41.

¹⁵⁹ Ibid. p.42.

¹⁶⁰ Ibid.

Todas essas questões que rondam a presença dos mapas, aparecem como mais uma forma de lidar com a sobreposição de situações, espaços e tempos que constituem o arcabouço dos lugares. Por esse motivo, os mapas também fazem parte dos elementos da cultura material e simbólica que nos permitem investigar os territórios sob a óptica arqueológica e memorial, sendo também uma peça de grande interesse para a articulação entre arte e lugar. Com os mapas em vista, as obras de diversos artistas tentam articular o que poderíamos chamar de alma ou essência desses documentos: a sua capacidade de colocar em perspectiva a dinâmica da organização dos lugares, pensar trajetos, pontos em destaque, partidas, chegadas, distâncias, deslocamentos... temas disparados pelas inúmeras possibilidades que os mapas oferecem quando são vistos em sua forma de movimento, quando nos permitem mapear.

A artista marroquina Bouchra Khalili, por exemplo, usa o mapa ou o mapeamento para rejeitar a possibilidade de qualquer ideia fixa de regionalismo ou nacionalismo; de passado como distinto de presente ou de centro como discernível de periferia. Mapear, para ela, seria como expandir as histórias e permitir que o seu entendimento da geografia seja guiado pela vívida tridimensionalidade da história. Os elementos cartográficos aparecem como componentes visuais centrais em alguns de seus trabalhos, mas são empregados com a intenção de serem subvertidos.

Dentre os tantos trabalhos em que Khalili se apropria das ideias cartográficas, em uns, ela utiliza a própria imagem tradicional dos mapas, como em *The Mapping journey project* (figura 41), provocando neles novos desenhos e intervenções, em outros, porém, a artista se apropria exclusivamente da ideia de mapear, recolher informações, construir um percurso (ou narrativa), que de algum modo proponha contornos para um lugar ou relação.

Figura 41 – Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, Video instalação. 2008-2011, The New Museum, New York, Jul 2014.



Fonte: Foto de Benoit Pailley¹⁶¹.

No trabalho *Garden Conversation* (2014), a artista relata um suposto encontro entre Ernesto Guevara (Che Guevara) e Abdelkrim Al Kpattabi (herói de guerra marroquino exilado) através de documentos que o testemunhariam, encontrados em escavações imaginárias. O vídeo toma como locação um lugar ao norte do Marrocos que se comporta como um artefato colonialista, ilustrando uma história de conexões entre lugares e pessoas diferentes. Neste contexto, criando outras aproximações geográficas, ela permite que a história entre no presente e redesenhe uma nova geografia de relações e encontros, justamente neste lugar erguido sobre uma série de conflitos e remodelações.

Mapear um lugar pode significar, para artistas como Bouchra Khalili, formas de recriar lugares, recalculando rotas e, sobretudo, renovar o olhar sobre o território em debate. O mesmo acontece quando Akram Zaatari fala sobre o final do seu filme, em que a câmera em um drone afasta cada vez mais do espaço onde ocorreu a trama, nos deixando uma visão aérea do lugar, um olhar à distância (figura 42). Nesse instante, Zaatari redesenha o espaço que nos fez, durante quase todo o filme, estar do lado de dentro, nos oferecendo, agora, um novo mapa de sua localidade, uma nova localização, que segundo a sua descrição, está lá para o observarmos com o olhar da arqueologia, com o olho que vê a partir do futuro e não apenas de cima. “você o vê como arquitetura e você o vê como arqueologia”¹⁶².

¹⁶¹ Disponível em: <<https://www.ibraaz.org/essays/115>>.

¹⁶² WORDS ON WORK: “BEIRUT EXPLODED VIEWS” BY AKRAM ZAATARI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1N7H_pdS7b4>. Acesso em: 30 abr. 2021.

Figura 42 – Beirut Exploded Views



كوجوده في بيروت و قريه من أحد المباني و البحر أو ضمن الوسط التجاري،

Fonte: Yahoo Video Search¹⁶³.

¹⁶³ Disponível em: <<https://br.video.search.yahoo.com/search/video?fi=mcafee&ei=UTF-8&p=beirut+exploded+views+akram+zaatari#id=1&vid=c8298751768679093e37bd45fa5db01d&action=click>>.

6 O XUL SOLAR

Existem algumas perguntas que aparecem, na sequência, quando pensamos numa possível aproximação da arte com a arqueologia, e que, de alguma forma, poderiam servir como combustível para refletirmos sobre qualquer relação possível da arte com a construção dos lugares: como podemos descrever o mundo em que vivemos? Como podemos inventar outros mundos? Como imaginar outros futuros? Como reinventá-los?

A arqueologia não se ocupa em somente documentar as coisas do mundo, mas como os artistas, coloca-se na posição de reinventar esse mesmo mundo, no sentido de encontrar uma cidade surpreendente, uma cidade selvagem, alternativas de vida, outras histórias. O resultado disso é que a escavação pode acabar se tornando uma ferramenta utópica. A partir dessa percepção, podemos compreender os lugares, não só por uma via puramente mental e de observação, mas, também, por uma via que permite produzir diferentes formas de elaborações e intervenções artísticas a respeito do tema.

Se antes propusemos uma ampliação da abordagem dos lugares pela exploração espacial, física, enquanto terreno de construções e medições; ou pela negociação com as formas temporais que cruzam e constituem a sua materialidade e suas relações, agora já não é possível deixar de ressaltar a existência de um outro componente que reclama, fortemente, a sua presença neste jogo de expansão de possibilidades: a invenção. Sim, uma outra camada de construção dos lugares passa pela capacidade de serem imaginados, recriados como forma de ficção ou dotados de elementos que se aprofundam em suspeitas imateriais. Assim, acabamos encontrando dentro dos lugares, os lugares imaginados.

O filme colombiano *La estrategia del caracol*¹⁶⁴ (1993), do diretor Sergio Cabrera, nos conta a história dos moradores de um casarão histórico, no centro da capital Bogotá. A trama se desenvolve ao redor da batalha entre a comunidade habitante do imóvel, uma espécie de cortiço, para preservar o lugar onde vivem, em oposição ao desejo do proprietário de desocupar e demolir o prédio. Sabendo-se, certamente, o elo social e econômico mais fraco, a comunidade vizinha tenta por diversos mecanismos evitar o despejo, ou retardá-lo o máximo possível. Em determinado momento, esgotadas todas as formas lógicas e usuais que, normalmente, balizam as relações sociais (legais, institucionais, midiáticas etc.), a comunidade decide apostar na solução proposta por Don Jacinto, um morador visto como idealista, que tem experiência com o teatro. Sua estratégia, que parecia impossível e delirante para os moradores, consistia em

¹⁶⁴ *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*. Direção: Sergio Cabrera. Colômbia, 1993. (105 min). Disponível em: <<https://youtu.be/w2KtJdJPPNw>>. Acesso em: 06 mai 2021.

remover todas as moradias daquele lugar e transplantá-las em uma colina localizada nas redondezas, deixando como remanescente somente a fachada. Estratégia típica do caracol, que carrega consigo a sua casa (figuras 43, 44, 45, 46).

Don Jacinto conta que conseguia criar diferentes lugares nos palcos do teatro, suspendendo alguns cenários, enquanto abaixava outros, por meio de polias e cordas. Dessa forma, convence os inquilinos a tentar criar um novo lar, um outro lugar onde pudessem viver, removendo o interior do antigo edifício (paredes, banheiras, janelas, tetos...) e os deslocando para um outro sítio, através de gigantescas torres de madeira que moviam aquelas engrenagens semelhantes às do teatro.

Figura 43 – Cenas do filme *La estrategia del caracol*, 1993 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2KtJdJPPNw>>.

Figura 44 – Cenas do filme *La estrategia del caracol*, 1993 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2KtJdJPPNw>>.

Figura 45 – Cenas do filme *La estrategia del caracol*, 1993 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2KtJdJPPNw>>.

Figura 46 – Cenas do filme *La estrategia del caracol*, 1993 (vídeo still)



Fonte: Youtube¹⁶⁸.

No entanto, a história é narrada à imprensa local por um antigo morador, algum tempo depois do ocorrido. Contada assim, como um tipo de lenda ou fantasia de uma população para enaltecer a sua presença na cidade e a construção de seu lugar, Cabrera nos deixa uma pista de que a história sobre aquele território e aquelas pessoas não precisa ser exatamente real, mas que saiba flertar com uma utopia de um mundo cheio de possibilidades. Nesse ponto, percebemos que além das paredes, dimensões, escavações, ruínas, da presença material de outros tempos e a memória atrelada ao fato, encontramos na essência provável dos lugares, a fabulação do real e a construção de memórias que, talvez, a realidade nunca teve.

Fabular sobre o real sempre pareceu prática inerente às artes e à literatura, mas qual seria a pertinência de seus regimes fabulatórios, ao se emaranhar a tantas outras áreas do saber, como a arquitetura, a antropologia e a arqueologia, no intuito de construir lugares?

Marc Augé escreve que o lugar comum entre o etnólogo e os seus grupos e comunidades estudados é, precisamente, “o lugar”: onde vivem, trabalham, que defendem, “marcam os seus pontos fortes, vigiam as suas fronteiras, mas nele detectam também os traços das potências ctônicas ou celestes, dos antepassados ou dos espíritos que povoam e animam a sua geografia íntima”¹⁶⁹. Além disso, acrescenta que este “lugar” é, de antemão, uma invenção: “um lugar

¹⁶⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2KtJdJPPNw>>.

¹⁶⁹ AUGÉ, 1994, p. 39.

que é descoberto por aqueles que o reivindicam como seu”¹⁷⁰, depositando nele diversas narrativas que, por um lado, fundam as raízes de uma comunidade, e por outro, são fontes de investigações do etnólogo. Portanto, os lugares seriam, originalmente, inventados.

Não só a antropologia, mas alguns dos saberes que a arte se aproxima, já carregam, em latência, elementos que tensionam a realidade, como, por exemplo, o sonho de lugares utópicos da arquitetura ou o desejo da descoberta de cidades lendárias e quase impossíveis da arqueologia. Um dos fatores que parece atrair os artistas do lugar em direção a um campo ampliado da sua abordagem é, justamente, a possibilidade de explorar o potencial ficcionalizante dos espaços e situações, sobre os quais lançam os seus pensamentos e dispositivos, podendo, a partir deles, tocar a realidade e, quem sabe, retocá-la.

É importante reconhecer, porém, que a ideia de uma ficção se separa de uma ideia de mentira, no regime representativo das artes. A esse respeito, Jaques Rancière nos relembra a “Poética”, de Aristóteles, quando trata a ordenação das ações do seu poema como “um jogo de saber que se dá em um espaço-tempo determinado”¹⁷¹, terreno onde fingir não é propor engodos, mas elaborar estruturas inteligíveis. A partir desta posição, Rancière justifica a sua defesa de que, em determinadas circunstâncias, o real precisa ser ficcionado para ser pensado, ou seja, a ficção aparece como forma de propor possibilidades de se refletir a história, jogando com diversos tipos de rastros (entrevistas, documentos de arquivos, trechos de documentários ou filmes de ficção).

Este movimento, porém, não sinaliza que tudo deve ser ficção, mas de “constatar que a ficção da era estética define modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção”¹⁷². Assim, quando uma ficção é usada para se alcançar um tema ou dilema de um lugar ou sociedade, ela pode tanto propor uma conexão indireta com a realidade, como também pode mudar a forma pela qual nós enxergamos essa realidade, como damos a ver as coisas do mundo. Nesse sentido, a ficção pode agir como estratégia dos artistas para provocar o dissenso, a partir de proposições artísticas que trabalham outras formas de olhar para a realidade, como se mudássemos o ponto de vista do observador, girássemos, em alguns ângulos, a direção dos nossos olhares; como se buscássemos novas perguntas para velhas questões; como se

¹⁷⁰ AUGÉ, 1994, p. 40.

¹⁷¹ RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 p. 53.

¹⁷² Ibid. p. 58.

mudássemos radicalmente o observador; como se déssemos uma nova volta na chave da realidade das coisas.

Na prática, os trabalhos artísticos tendem a experimentar as superfícies e contornos de seus suportes, objetos e/ou lugares, revelando a suas possibilidades plásticas (e abusando delas), trazendo à tona pensamentos, realidades e, também, imaginações que se aderem às questões do seu tempo, ao contemporâneo. Isto é exatamente o que comenta Paula Alzugaray, ao discutir sobre a documentarização na videoarte, destacando que esse tipo de produção artística não é uma simples documentação, mas sim uma história criada (destaquemos essa palavra!) que documenta a atualidade dos lugares por onde se possa passar. Assim sendo, ela fala do entrelaçamento entre arte e documentário, ponderando que a partir desse tipo de encontro, por exemplo, podem aparecer trabalhos que sobrepõem várias camadas de informações, “sejam elas ficcionais, poéticas, verídicas, ou apenas baseadas em fatos reais”¹⁷³. No final das contas, acabam nesse estranho cruzamento entre documento e imaginação, levando a arte a produzir um tipo particular de conhecimento sobre os lugares.

Se pensarmos sobre *Beirut Exploded Views*, de Zaatari, podemos perceber que a sua estratégia ficcionalizante passa pela sugestão de um lugar pós-apocalíptico dentro do mesmo terreno da Beirute contemporânea, jogando com os seus enquadramentos, narrativas e tempos. Fica implícito o jogo entre ficção e documento, ao mesmo tempo em que permanecemos duvidosos de uma ou outra natureza. Essa é uma das táticas de Zaatari, a mesma de muitos artistas que, na atualidade, seguem criando mundos e distopias.

Pensar, inventar, ficcionalizar, modificar, reinterpretar, seja qual palavra ou ação que optamos para definir a nossa relação com os espaços e os lugares, haverá sempre uma alternativa mais adiante. Isto é parte dos seus processos imaginativos. A atuação dos artistas neste campo parece propor um dicionário de possibilidades de ações e experiências, porque se em algum momento nos acomodamos com a aparência ou sugestão de estabilidade de um lugar, no instante seguinte percebemos que basta um gesto para que tudo mude, que uma simples torção na chave da percepção altere a rota de sua existência, que uma nova história possa aparecer em cena, enquanto outra, lenta ou abruptamente, comece a ser suspensa, como as casas do filme de Cabrera.

Lembro-me da mão do escritor Jorge Luis Borges redescobrimo o deserto do Saara. A sua surpresa diante daquela terra que parece árida e infinita, ironicamente, não se dá pelo ato de tocá-la, mas pelas palavras que esta lhe arranca, inesperadamente. O lugar, para o autor,

¹⁷³ ALZUGARAY, Paula. A documentarização da videoarte. **Canal contemporâneo**, set 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000511.html>>. acesso em: 06 mai 2021.

parece agir por subterfúgios, brota de onde não se espera, quando não se espera, embora estivesse sempre ali, latente, esperando um pouco mais do que uma mirada ou um toque. Uma volta na chave...

A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O ato era insignificante, mas as palavras nada engenhosas eram justas e pensei que fora necessária toda minha vida para que eu pudesse pronunciá-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estadia no Egito.¹⁷⁴

Uma outra lembrança de Borges ocorreu-me ao escrever sobre os lugares e suas criações. Gosto de pensar que a ideia de um lugar pode ser inspirada na figura do Xul Solar, um amigo do escritor argentino. Segundo ele, Xul é o resultado de conjunções, a saber, de cidades, idiomas, religiões e estrelas, ou seja: uma composição de espaços construídos, culturas, subjetividades, metafísicas, de céus, do espaço e o que se pode inferir para além dele. O Xul sempre achou mais interessante reformar e recriar todas as coisas, do que viver aceitando o que se conhece como realidade. Dono de vasta biblioteca e barba, é um homem memorável e, por tal qualidade, sujeito a ser cunhado em casos anedóticos. Assim como os lugares, o Xul é formado por tantos outros Xuls, de tantos saberes, histórias e filosofias que o tempo, sistemática e ludicamente, ensinou a redefinir as suas formas e interações; a entender que sua materialidade expressa um potencial de imaginar. Borges nos oferece uma memória de Xul, em cujas barbas nos agarramos com afeto e, no caso dos artistas, com libido destinada a construir algum dispositivo para transmitir uma ideia de Xul, ou dos lugares. Xul é a própria construção de um lugar!

A habilidade de se relacionar com os espaços e/ou construir lugares parece exceder aquilo, exclusivamente, da ordem do visível e palpável. Caminha na direção do experimentado, do vivido, do acumulável, do oculto, do imaginável e memorável. Condicionar a realidade dos lugares a uma história mais ou menos consensual ou a um empilhamento de materiais e obstáculos físicos e geográficos, parece pouco e surge como tensão na arte, a exemplo da obra de Zaatari. Se existe, portanto, uma realidade capaz de se expandir, de acordo com as suas formas de abordagem, ou seja, pela maneira com que investimos sobre ela uma série de dispositivos, que ousamos interpretar pelas vias da imaginação, a arte ou qualquer atuação no mundo que possa praticar alguma ampliação nesse sentido, é capaz de não só criar realidades,

¹⁷⁴ BORGES; KODAMA, 2010, p. 117.

mas torná-las visíveis, acessíveis, cognoscíveis, negociáveis, vivenciáveis, capazes de “adiar o fim o do mundo.”¹⁷⁵

A ideia de final dos tempos, para Ailton Krenak, é matéria do presente, e não restrita a um final literal. É, pois, uma constante, aliviada pelo manejo da realidade. O autor imagina outros espaços que não se restringem ao confinamento do mundo prático, reto e especulativo, mas se estende como um cosmos, onde podemos cruzar com paraquedas coloridos e, surpreendentemente, perceber que do alto articulamos melhor a tal realidade. Propõe que, a cada achatamento do mundo, possamos suspender um pouco mais o céu, redefinindo o lugar enquanto espaço de dilatação da percepção e de (re)existência possível.

Figura 47 – Xul Solar, *Vuell Villa*, 1936. Aquarela.



Fonte: Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Refiro-me à ideia de Ailton Krenak no Livro “Ideias para adiar o fim do mundo”. KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

¹⁷⁶ Disponível em: <<https://www.xulsolar.org.ar/coleccion-e.html>>.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, reconhecemos que as investigações em direção ao “lugar” nos provocam, de antemão, um conflito determinado pela abrangência do tema em detrimento de uma possível especificidade da arte, no seu manejo. No entanto, como vimos no decorrer dessas páginas, contendo teorias, histórias, relatos de experiências, memórias, sonhos, projetos, documentos e imagens, o campo do conflito talvez seja um terreno favorável para a arte e seus agentes; um território que dilata as possibilidades poéticas da arte, na mesma magnitude em que assumimos a sua particularidade como atributo bem mais fluido do que imaginávamos. Aliás, imaginar é prova de sua especificidade e fluidez. Nesse contexto, observamos que, tanto o “lugar”, quanto as formas de nos aproximarmos dele, são temas complexos e demandam certa maleabilidade para trafegar pelos saberes que os cercam.

Na tentativa de explorar, de maneira investigativa e poética, as facetas da arte em relação ao lugar, propusemos neste trabalho, desde o seu enunciado, uma articulação que pudesse interpretar e descrever a ideia do conflito que expusemos anteriormente. Nesse sentido, surge a palavra “entre”, quando anunciamos no título da investigação: O lugar entre tantos.

No início, a escolha do termo “entre” nos pareceu adequada, porque já se vislumbrava a condição de complexidade dos lugares, referindo-se ao fato de que, dentro da sua estrutura, existiriam camadas de espaço e de tempo. Porém, durante a intensificação do processo de pesquisa e, sobretudo, de escrita, constatamos que a ideia do “entre” seria ainda mais significativa e abrangente do que sinalizava nos primórdios do estudo. Ela se tornou fundamental não só para a investigação estrutural e teórica dos lugares, sugerindo uma atuação da arte em zonas onde tensionamos o que é arte e o que não é arte, mas também para a construção metodológica deste trabalho. Na presente investigação, o vocábulo “entre” aparece como uma tentativa de tradução do estado de conflito da arte que trata do “lugar”, e que se reflete, também, nos lugares pelos quais percorremos para construir um argumento, uma prática ou um texto. Nesse sentido, assume o papel mediador e ocupante de um local em permanente embate, disputa e confusão: entre saberes, práticas, processos, espaços, tempos, linguagens e formas textuais.

O que teria sido um desconfortável terreno de trabalho para muitas disciplinas e práticas, tornou-se, nesse projeto, uma fonte de expansão do conhecimento sobre o tema, dotada quase de uma plasticidade conveniente. O alargamento das possibilidades oriundo do encontro dos estudos artísticos com a heterogeneidade dos tratamentos do “lugar”, nos possibilitou apontar algumas modalidades do conflito. Logo, nossa pesquisa sobre a construção dos lugares, na

perspectiva da arte contemporânea, incluiu enxergar os lugares existentes dentro de lugares; incluiu pesquisar os lugares entre teorias, trabalhos artísticos e as próprias experiências pessoais do autor; incluiu transitar entre espacialidades, temporalidades e ficções; além disso, incluiu, em sua própria feitura, o atrito entre uma produção textual pautada pela argumentação acadêmica e uma produção narrativa, poética e memorialista.

A exploração da situação entre disciplinas nos permitiu, dentro do pensar e fazer artístico, a apropriação dos termos e linguagens de outras áreas, apontando não somente uma tensão entre os campos do saber, mas transformando essa mesma querela em potencial discursivo para a arte.

O fato de Akram Zaatari nomear o seu filme de *Beirut Exploded Views*, nos abriu caminho para uma aproximação da arte com alguns elementos conceituais específicos. O desenho técnico, a perspectiva e o pragmatismo dos projetos que se utilizam da “vista explodida” para compreender o funcionamento de um maquinário ou compartimentalizar um espaço ou objeto são capturados e subvertidos por Zaatari, transformando-se em dispositivo para a criação da sua obra e seu novo espaço pós-apocalíptico. Juntamente com o artista, usamos esse artifício para tratar das possibilidades de manipulação dos elementos espaciais nas proposições artísticas, sejam elas de cunho teórico ou prático. Nesse contexto, pensamos no artista que não constrói espaços, nem cidades, sob uma óptica funcionalista, mas constrói formas de torná-los visíveis e vivenciáveis; que buscam nos seus cálculos não a racionalização das estruturas de um terreno, mas o seu ponto cego e/ou o ponto em que é possível e recomendável fabular.

Por uma outra via, o trabalho de Zaatari também nos fez pensar e produzir associações e conhecimentos sobre as temporalidades que constituem um lugar. Mostramos que, na obra do artista, as marcas do tempo apareciam inconfundíveis e destacadas na paisagem, narrando um presente ou um futuro imaginado, onde o passado recente clama alguma visualidade e intencionalidade, revelando a cidade como um palimpsesto. Nesse momento, estabelecemos uma nova tensão identitária para o artista, o artista-arqueólogo. Agente que joga, através de suas práticas, com o território situado entre arqueologia e arte, capturado por esta última pela sua artimanha lúdica de lançar um novo olhar para a materialidade dos lugares, assim como o seu potencial de transitar por documentos, memórias e imaginações. Observamos que os lugares têm uma dimensão “em construção”, semelhante ao documentário de José Luis Guerin: um presente sempre em obras e um passado em rememoração, reconstrução ou em processo de esquecimento. O “lugar”, como direcionamento do artista, muitas vezes ganha uma lente de aumento voltada para a sua condição de “processo”.

Neste estudo, o “lugar” encontra-se entre os livros e textos consagrados sobre o tema e os trabalhos de artistas reconhecidos pelo mercado e/ou crítica de arte, mas também, entre a experiência memorial e estética do seu autor. Seguindo este fluxo, revelamos que é possível reconhecer um ponto de afetação mútua entre revisão bibliográfica e a construção de uma poética. Um ponto intermediário, no qual podem surgir processos pessoais e experimentais na abordagem do lugar.

Para tal, os capítulos “O encontro” e “azul” traçaram um caminho cuja intenção foi responder à necessidade experimental em relação ao tema estudado. No primeiro, o que poderia parecer uma forma introdutória de acessar e até justificar a escolha do assunto, tornou-se, gradativamente, uma voz pungente na elaboração do trabalho. A narrativa da história vivida pelo autor, atravessada por duas culturas e, conseqüentemente, entre dois lugares, determinadas pelas conversas com o avô paterno e suas memórias familiares, ganhou, inesperadamente, a consciência de que esse próprio relato é parte de um processo de construção de lugar (um lugar que, nesse momento, referia-se ao Líbano de seus Bisavós). Nesse ponto, o encontro com as memórias evidenciou não somente um interesse pela temática, um lastro que resguardasse certa intimidade com o tema, mas também o despertar para uma produção incipiente dentro do que podemos considerar aqui como pertencente ao campo da arte contemporânea. Pouco a pouco, nas breves páginas do capítulo, o relato sobre o avô recebeu o suporte de uma série de registros fotográficos familiares que remetiam à terra natal de Zaatari, apontando desde já, um lugar entre o Líbano e o Brasil, entre o familiar e o desconhecido, entre a obra de Zaatari e os processos pessoais. Surgiu ali, um espaço de movimento, uma zona ainda indeterminada, em processo de construção.

A elaboração do capítulo “Azul” não apenas enfatiza uma evidência experimental, como a inscreve de forma definitiva no conteúdo deste trabalho. Dessa forma, a consolidação do contato com Zaatari e o contexto do Líbano no momento da troca de mensagens com o artista, refletiram, também, na retomada da investigação do lugar registrado pelas fotografias de família do autor. A pesquisa acolheu a busca por espaços, ruínas, histórias e curiosidades que ajudasse a montar o quebra cabeça que unia a terra de Zaatari àquelas fotografias indecifráveis do bisavô do autor. certamente, o ponto de ligação entre as peças é o lugar, o Líbano.

No entanto, um fato importante nesse percurso foi a tomada da narrativa pelo autor, revelando a sua própria percepção do Líbano, um lugar onde, na verdade, nunca esteve, mas que sempre habitou de uma forma indireta, seja por meio das histórias, sabores ou dos traços nos rostos de seus parentes, seja pela própria cidade em que vive, repleta de sinais dessa terra distante. Nesse ponto, a construção do lugar deixou de ser uma construção do Líbano como o

conhecemos, como localização geográfica no mapa, passando a um outro Líbano possível, um artefato vivente e incrustado na cidade de Juiz de Fora. Portanto, o trabalho explora a construção afetiva, poética e imaginária de um lugar, elemento que parece comum a todos os lugares e, no entanto, particular em cada um: o lugar-memória.

De certa forma, podemos considerar o próprio encontro com Zaatari como um fator “entre” para a pesquisa – o disparador que ativa, por um lado, a investigação teórica, por vezes associada a outras áreas do conhecimento; por outro, o próprio processo artístico, investigativo e memorial do autor. Esta dinâmica determinou, conseqüentemente, um espelhamento na construção estrutural e metodológica da pesquisa. Logo, não se poderia construí-la sem que houvesse ruídos, sem que as escolhas temáticas dos capítulos e seus conteúdos transparecessem o conflito do assunto.

A opção por criar capítulos alternados, que tratassem, ora de discussões comparativas entre trabalhos artísticos e teorias diversas, ora dos processos narrativos, mnemônicos e artísticos do autor, permitiu que a troca de linguagem estabelecesse uma ruptura na construção textual da pesquisa. Esta condição disruptiva foi intencionalmente acolhida e usada como mais um dispositivo para se trabalhar a problemática do “lugar”. Assim, o tráfego entre as linguagens técnicas de diferentes áreas associou-se ao câmbio de formas textuais na elaboração deste trabalho, estabelecendo, também, formas discursivas que pudessem mimetizar a tensão expressa pelo assunto, criando um trabalho entre textos.

Os eixos temáticos, processuais e textuais utilizados nesta pesquisa para se discutir a abordagem artística do “lugar”, acabam resvalando na própria estruturação escrita e argumentativa para explorar o assunto. Porém, esse fato curioso e possivelmente incômodo ao leitor que espera uma construção linear, não implica em uma desconexão da temática em questão, ao contrário, ele enfatiza que a construção dos lugares no campo das artes lida com o dissenso, o ponto cego e, sobretudo, com a plasticidade dos seus processos de criação.

Para concluir, é necessário que retomemos a pergunta inicial dessa jornada: como o lugar se torna poética artística? A intenção, porém, não foi apresentar respostas claras, mas refletir sobre o quanto colaboramos para a construção de saberes para o assunto. Assim, é possível crer que contribuímos para a compreensão do “lugar” enquanto terreno fértil para o alargamento das fronteiras da arte, na qualidade de tema carregado de potencialidades plásticas, poéticas e argumentativas. O caminho que percorremos aqui, com tantas perguntas e percalços, destacou a possibilidade processual do fazer artístico direcionada ao lugar, que nos permite não o representar, mas infundi-lo de subjetividades e alternativas, construindo lugares dentro de lugares; lugares a partir de lugares; lugares entre lugares. Portanto, apontamos dilatações no

espaço-tempo de um território, uma diversidade de existências, vivências e estratégias para a ampliação das formas de se habitar e transitar pelo conflito. O momento em que a construção do lugar é saber construir esse lugar “entre”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALZUGARAY, Paula. A documentarização da videoarte. **Canal contemporâneo**, set 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000511.html>>. acesso em: 06 mai 2021.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, M. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da Amnésia: Políticas do Esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BORGES, J. L.; KODAMA, Maria. **Atlas**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BRITO, R. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. 1a. edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BRUZZI, Hygina M. **Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DOS ANJOS, M. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ECO, U. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

FARKAS, Solange; BOGOSSIAN, G. (cur.). **Akram Zaatari: Amanhã vai ficar tudo bem**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

GOMES, R.C. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi: revista de estudos literários**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2 - p. 19 a 30, 1999.

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA/UFRJ, ano XV, número 17, 2008.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LORIA, K. *No one could describe the color 'blue' until modern times*. **Insider**, 27 feb. 2015. Science. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/what-is-blue-and-how-do-we-see-color-2015-2#>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

MACEDO, Jaqueline; ANDRADE, R.; TERRA, C. (Orgs.). **Arqueologia na Paisagem: A Cidade como Artefato**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2017.

MATOS, D.; WISNIK, G. (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

MCGUIRE, R. **Aqui**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.

MUNIZ, C; MANZOLI, A. **Desenho técnico**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2015.

NÈGRE, Valérie (org.). *L'art du chantier: construire et demolir, du XVI au XXI siècle*. Paris: Palais de Chaillot, 2018. Catálogo de exposição, 9 nov.-11 mar. 2018/2019 Palais de Chaillot.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
PENAFRIA, Manuela. O documentário espanhol: análise de *En Construcción*. **Doc On-line**, n. 11, pp. 248-256, dez. 2011, p. 251. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 30 abr. 2021.

PEREIRA, A.L. **Proust prestidigitador: estudo da metáfora da leitura como tratamento de miopia na Busca do tempo perdido**. Dissertação (Mestrado em literatura francesa) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboços** – UFSC, v.11, n.11, pp. 25-30, 2004.

RANCIÈRE, J. *“Art of the possible”*. In: Artforum, Vol. 45, N. 7, março 2007, p.256 - 26. Entrevista para: Fulvia Carnevale e John Kelsey.

_____. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROGER, A. La Naissance du Paysage en Occident, in Heliana A. Salgueiro (E.), **Paisagem e arte**, São Paulo, CBHA, CNPq, Fapesp, 2000, p. 39.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SAAVEDRA, Carola. **Paisagem com dromedário**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

SANT'ANNA, S. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOUSA, Ana C. Arqueologia da Paisagem e a Potencialidade Interpretativa dos Espaços Sociais. **Habitus – revista do instituto goiano de Pré-História e Antropologia**, v.3, n.2, pp.291-300, Goiânia, jul./dez. 2005.

TORRES, Fernanda L. Yves Klein, Ícaro do modernismo. **ARS (São Paulo)**. São Paulo, v. 11, n. 21, pág. 96-111, junho de 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202013000100096&lng=en&nrm=iso>. acesso em 07 de abril de 2021.

TRAQUINO, Marta. **Do espaço ao lugar: Fluxus e a proposta de (re)olhar em volta**. Disponível em: < http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

_____. **Do sentido de lugar na arte contemporânea**. Disponível em: <https://www.artecapital.net/opiniao-75-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-i>. Acesso em: 20 de out.,2020.

_____. **Ser na cidade: urbanidade e prática artística, percepções e ações**. Tese (doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, p.168. 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VILLAESCUSA, R.G. *Una Disciplina Denominada Arqueología del Paisaje. Apuntes de Ciencia y Tecnología*, n.20, pp. 28-37, Set 2006.

WEIWEI, A.. **O blogue de Ai Weiwei: escritos, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009** / org. Lee Ambrozy. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Raiz Weiwei** / org. Marcello Dantas. São Paulo: Ubu editora, 2018.

_____. **Ai Weiwei: entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio / Anônimo. São Paulo: Globo, 2006.

SITES

<http://www.videobrasil.org.br/>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.

<https://www.pjf.mg.gov.br>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

<https://www.artecapital.net/home.php>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

<https://www.instagram.com/akramzaatari/>. Acesso em: 06 de abril de 2021.

<https://www.correiobraziliense.com.br>. Acesso em: 06 de abril de 2021.

<https://whc.unesco.org>. Acesso em 06 de abril de 2021.

<https://nossasenhoraadolibano.org.br>. Acesso em: 15 fev.2021.

<https://pt.aleteia.org>. Acesso em: 15 fev.2021.

<https://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<https://www.desvirtual.com>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<https://www.ibraaz.org>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<https://www.xulsolar.org.ar>. Acesso em: 17 jun. 2021.

VÍDEOS E FILMES

Antropoceno, Arte y Arqueología. Cendeac: VIII Curso de introducción al arte contemporáneo. Link de acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA&list=PLUF-<rvHGQNa723taDGHQyvXMLYvjMSYIK&index=1>>. Acesso em: 29 de abr. 2021

Beirut Exploded Views (2014). Link de acesso: <https://vimeo.com/107585117>

En construcción (2001). Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdlE>. Acesso em: 30 abr. 2021.

La estrategia del caracol (1993). Link de acesso: <https://youtu.be/w2KtJdJPPNw>. Acesso em: 06 mai 2021.

Words on work: “BEIRUT EXPLODED VIEWS” BY AKRAM ZAATARI. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=1N7H_pdS7b4.> Acesso em: 30 abr. 2021.