

UM BAIRRO: HISTÓRIAS E PAISAGENS

Doutorando: Franklin Alves Dassie (UFF-CNPq)

Resumo:

Este trabalho faz uma leitura crítico-interpretativa dos livros da série “O bairro” do escritor português Gonçalo M. Tavares – sobretudo dos volumes O senhor Bretch, O senhor Calvino e O senhor Juarroz – com o objetivo de investigar as relações entre a configuração da paisagem e a formação da subjetividade. Articulando, portanto, as discussões teóricas em torno das relações entre paisagem e subjetividade, solicitadas pela leitura da série, pretende-se demonstrar aqui a importância desta articulação para uma leitura que problematize, a partir disso, aquelas noções.

Palavras-chave: paisagem, subjetividade e experiência do olhar.

1.

Uma definição básica, dicionarizada, de *paisagem* diz o seguinte dela: “extensão do território que o olhar alcança num lance”. Encontram-se, na mesma definição, outros dois significados parecidos: “conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar” e “espaço geográfico de um determinado tipo”. Uma última acepção diz que a *paisagem* é “pintura, gravura, fotografia etc. em que o tema principal é a representação de formas naturais, de lugares campestres”. A definição sugere, através dos significados, alguns caminhos de leitura (de interpretação). Em primeiro lugar, é importante ressaltar a identificação da paisagem com a natureza – em todas as acepções esta identificação é feita, de modo indireto em umas (“componentes naturais”, “espaço geográfico”), de modo indireto em outras (“representação de formas naturais”). Identificar a paisagem e natureza será, em certo sentido, compreender a experiência do olhar como uma forma de catalogação (e, portanto, de explicação) do mundo: fotografa-se e/ou descreve-se aquilo que um observador tem diante de si – a *paisagem* será apenas uma montanha, ou um deserto, porque outros elementos parecem excluídos da experiência – uma *paisagem* será configurada por seus “componentes naturais”, uma *paisagem* será, portanto, justaposição destes elementos.

Compreender a paisagem como o equivalente da natureza é o que Michel Collot, em livro dedicado ao tema, ira questionar. Para ele, a *paisagem* “não é apenas um meio natural, mas um bem cultural com múltiplos valores e significações”. Neste sentido, olhar é uma experiência que, ao envolver *valores e significações*, não pode ser reduzida, exclusivamente, a um processo fisiológico. A paisagem, ainda segundo Collot, é “um modo de ver o país ou de pintá-lo como conjunto (*ensemble*) perceptivamente e/ou esteticamente”. E, no mesmo parágrafo, afirma que a realidade da *paisagem*, portanto, “depende de uma percepção e/ou de uma representação” (Collot, 2005, p. 9,12). Além de não identificar *paisagem* e natureza (nenhuma *paisagem* é natural) e, conseqüentemente, de pensar o olhar como uma experiência perceptiva, Collot ainda resalta a *paisagem* como representação. Mas representação aqui, ao contrário daquilo que a última acepção parece definir, não será a versão pintada ou fotografada, dos *componentes naturais*, uma vez que ela é a representada como conjunto (*ensemble*): a *paisagem*, segundo tal perspectiva, não é a fotografia nem a pintura de um espaço geográfico qualquer – existem inúmeras maneiras de representá-la, uma vez que inúmeros são os valores e as significações.

2.

Karl Kraus é um dos senhores do bairro planejado pro Gonçalo. Ele, o personagem, escreve para o jornal local as crônicas de um país. Nele, narra certas aventuras, desventuras, melhor dizen-

do, de um personagem chamado Chefe (chefe do país, presidente da república, portanto). Em uma das crônicas, Kraus conta o seguinte:

Haviam oferecido ao Chefe (novamente) um mapa do país – já era para aí o quinto ou sexto. Os anteriores ele perdera-os, ou apontara por cima palavras-chave para seus discursos, ou assoara-se a eles ou colocara-os debaixo de uma garrafa de vinho para não sujar a mesa, enfim: o Chefe distraía-se.

A crônica até agora condiz com o comportamento parvo do Chefe: os mapas são, a princípio, ignorados – distraído, ele acaba destruindo alguns deles (as ações são indicadoras disto). A crônica continua, e Kraus diz: “Tinha, no entanto, certos cuidados. Por exemplo: limpava todas as umidades e nódoas líquidas – vinho e outras substâncias – apenas com a parte do mapa que representava o interior do país – a zona mais seca”. Algo estranho começa a acontecer, e uma forma de compreender a *paisagem* como representação é configurada, em outras palavras, a forma como o Chefe compreende a paisagem é apresentada: “Um auxiliar mais letrado tentara, há vários meses, explicar ao Chefe que o mapa era apenas uma representação. O Chefe, porém não entendia. Não dava atenção a preciosismos técnicos. – Não quero saber de teorias – dizia”. A continuação da passagem é bastante explicativa: “O Chefe tinha na verdade um problema intelectual: não conseguia diferenciar a realidade da representação da realidade” (Tavares, 2007, p. 47). Pode-se afirmar também: ele ao conseguia entender que entre a representação e a paisagem, há uma distância significativa – “não se pode fazer coincidir [em termos topológicos] uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”, diz Roland Barthes em *Aula* (Barthes, 2004, p. 22). A *paisagem*, pluridimensional, não coincide com a ordem unidimensional dos mapas: é necessária uma redução que ele parece não compreender. A crônica termina com a radicalização do não-compreender do Chefe, quando Kraus afirma o seguinte (a passagem é excelente):

Depois de, em tempos de seca, tomar a decisão de escrever com a caneta: “Chuva!”, por cima do território mais necessitado de água era com absoluta estranheza de pensar em qual dos seus adversários poderia estar a boicotar a sua ação energética, O chefe murmurava, intrigado, para si próprio:
– Mas se eu escrevi “chuva” no mapa...
(Tavares, 2007, p. 47-8).

A primeira acepção de *paisagem* diz que ela é a “extensão do território que o olhar alcança num lance”. Esta definição é atravessada pela incompletude (pela falta de algo), uma vez que, num lance apenas, não é provável que o olhar consiga alcançar toda a extensão do território, seja ele qual for – alguma coisa sempre fica de fora na configuração de uma *paisagem*. Para o Chefe, ao contrário, nada parece excluído da paisagem: os mapas (representações de espaços) substituem os espaços – enfim, o Chefe não compreende que um país não é nunca o mapa de um país. E mais: acredita que suas ordens, escritas no mapa, se realizam. Por que, quando escrevo “chuva” neste mapa, ela não acontece?! A paisagem não será, portanto, um bem cultural, e os *valores e significações* que estão em jogo nesta perspectiva se relacionam, não há dúvida, com uma visão negativa da *paisagem*: ela será configurada como um espaço que necessita ser controlado e, neste sentido, será preciso uma explicação – a cartografia, nesta história, e a fotografia, na outra história, sugerem isto. Basta lembrar, ainda, que a *paisagem* passa a ser sinônimo de fronteira, isto é, ela é um espaço a ser respeitado. Importa, então, na perspectiva da paisagem-explicada, uma vontade de identificar a representação do mundo com o mundo (uma forma pacificada de se configurar a paisagem) do que compreendê-la como abertura: espaço vacante a ser preenchido, ou melhor, a paisagem compreendida como espaço de interação. Felizmente, há nas histórias de Gonçalo, outras maneiras de experimentar uma *paisagem*.

3.

Anne Cauquelin, no livro *A invenção da paisagem*, afirma que a *paisagem* pintada (a paisagem representada) é a “concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ordem à percepção do mundo” (Cauquelin, 2007, p. 14). Cauquelin, assim como Collot – que acredita que a paisagem é *um modo de ver* – afirma que olhar uma paisagem (representá-la) depende de um estado da cultura. E será esta ligação que, segundo ela, irá agenciar e/ou ordenar a experiência perceptiva, em outras palavras, tal série de elementos e valores que, além dos elementos físicos, irá constituir a percepção: alguma coisa é percebida – vê-se uma montanha, por exemplo –, mas ela só é percebida porque outros elementos, além dos *naturais*, são solicitados. Este processo, no entanto, não é *percebido* claramente por aquele que percebe. Será preciso (será necessário) estar atento à “educação permanente dos modos de ver e de sentir” que, nas palavras de Cauquelin, “tende para a constituição desse tecido uniforme, de grande solidez e certeza, que é chamado *realidade* ou *natureza*” (Idem, p. 14-5). Entender o funcionamento desta “educação permanente” será uma maneira de pensar a configuração da *paisagem* – uma maneira de desdobrar os elementos que ajudam (participam) na constituição daquele “tecido uniforme”.

Ao narrar o sonho de sua mãe (o sonho de uma casa, “um sonho particular com o qual minha mãe me entreteve um dia ao despertar”) e, sobretudo, ao imaginar tal casa, Cauquelin mostra como outros elementos participaram, decisivamente, na configuração desta imagem: outros espaços, como baías, portos e praias; outras cidades (Edificações se emparelham na luz azul elétrica); uma “cultura completamente literária (com nomes variados); certa pintura impressionista (“como o jardim de Claude Monet, de Renoir” e também “o gosto declarado por Cézanne”) e, ainda, uma hora, a saber, cinco horas da tarde, “o instante em que podíamos ter prazer, ler, sonhar, atividades proibidas nas primeiras horas do dia” (Idem, *ibidem*, p. 20-4). Mesmo que o exemplo dela não seja da *observação real*, ou verdadeira, de uma casa, já que é um exemplo imaginário (um sonho), ele é bastante significativo: observar uma paisagem e/ou representá-la faz-se sempre a partir de um ponto ou de muitos deles, que da sua configuração participam – ao *desdobrar as dobras*, ela mostra de que forma a experiência do olhar é um projeto: “o sonho da minha mãe, diz Cauquelin, não era nada de extraordinário”, mas sim “a projeção de um gosto fabricado ou a marca de certa cultura, de uma norma”. E ela, em outra passagem, afirma que não se tratava de um “olhar inocente, mas de um projeto” – de um projeto da *construção do visível*: a natureza (a realidade, a *paisagem*) é apenas a “convergência em um único ponto de projetos que tinham atravessado a história, obras que se apoiavam umas às outras até formar esse conjunto coerente na diversidade”, diz ainda Cauquelin (Idem, *ibidem*, p. 24, 26). Desdobrada ou desnaturalizada, a paisagem se mostra como projeto. Uma história do senhor Calvino, chamada “A janela”, encena esta desnaturalização, ao apresentar a experiência da paisagem e, portanto, do olhar como um projeto:

Uma das janelas de Calvino, a com a melhor vista para a rua, era tapada por duas cortinas que, no meio, quando se juntavam podiam ser abotoadas. Uma das cortinas, a do lado direito, tinha botões e a outra, as respectivas casas.

Calvino, para espreitar por essa janela, tinha primeiro de desabotoar os sete botões, um a um. Depois sim, afastava com as mãos as cortinas e podia olhar, observar o mundo. No fim, depois de ver, puxava as cortinas para a frente da janela, e fechava cada um dos botões. Era uma janela de desabotoar.

Quando de manhã abria a janela, desabotoando, com lentidão, os botões, sentia nos gestos a intensidade erótica de quem despe, com delicadeza, mas também com ansiedade, a camisa da amada.

Olhava depois da janela de uma outra forma. Como se o mundo não fosse uma coisa disponível a qualquer momento, mas sim algo que exigia dele, e dos seus dedos, um conjunto de gestos minuciosos.

Daquela janela o mundo não era igual (Tavares, 2007, p. 19).

Em primeiro lugar, a vista de Calvino (a melhor delas) era para a rua, um outro tipo de paisagem, uma *paisagem* urbana – ao vê-la, uma série de imagens de ruas, algumas observadas também de janelas (lembre-se de Poe e Baudelaire), intervém na formação desta imagem: ruas na literatura, no cinema e na fotografia. Imagens que são solicitadas quando o senhor Calvino observa a rua (imagens que foram solicitadas por Gonçalo, e solicitadas na leitura da história). Em segundo lugar, e muito interessante, são as estranhas cortinas que tapam a janela. Estranhas porque abotoadas: aquilo que parece uma bizarrice – existir uma cortina dupla, que abotoa – é, na verdade, um aspecto importante na encenação da experiência do olhar como projeto. Importante, sim, uma vez que para olhar é necessário um esforço, que é listado no segundo parágrafo da história: ele desabotoa, um a um, os sete botões, depois afasta as cortinas, só então é capaz de observar o mundo, e outra vez fecha e abotoa as cortinas. Esforço este que, em certo sentido, remete ao desdobrar solicitado por Cauquelin: a realidade e a natureza, apesar de se parecerem com um “tecido uniforme”, são construções do visível – desabotoar, abrir e fechar as cortinas são gestos que reconhecem a experiência do olhar e a da *paisagem* como construções. Isto fica mais evidente no penúltimo parágrafo, quando ele diz que o mundo não é “uma coisa disponível a qualquer momento”, para observá-lo é necessário todo “um conjunto de gestos minuciosos”, algo que irá exigir certo trabalho. Evidente, ainda, no parágrafo anterior, quando abrir a janela (o desabotoar *com lentidão*) será um gesto comparado ao despir (com *delicadeza* e *ansiedade*), a blusa da amada – a experiência do olhar é um projeto.

Ao mesmo tempo em que ressalta a dimensão do esforço, solicitada na configuração da *paisagem*, há, quando a experiência do olhar é definida, a utilização do verbo *espreitar*. *Espreitar*, ao contrário de olhar, irá remeter, conforme uma de suas acepções, a um tipo de experiência feita às escondidas, no escuro, de maneira bastante furtiva. Este significado, porém, é acrescido de outro, um tanto contraditório, que a etimologia, duvidosa, deste verbo apresenta: *espreitar*, além de significar “observar ocultamente”, remete ao verbo latino *explicitare*, que significa “tornar claro ou legível”. Daí, portanto, as seguintes acepções: “olhar atentamente”, “estudar, analisar, dissecar” – atividades que necessitam de luz. Configurada a partir da tensão entre explicação e ocultação – experiências a princípio contraditórias – a *paisagem* observada desta janela não será configurada nem como espetáculo nem como explicação, ou seja, ela não será estruturada a partir de um excesso de visibilidade – o mundo não é uma coisa disponível a qualquer momento, mas algo que irá exigir esforço: a *paisagem* (a rua observada pela janela) é uma coisa que se dá a ver por partes (têm-se fragmentos dela) e nunca de forma completa.

Esta história coloca, ainda, um tema fundamental na configuração das experiências do olhar e da *paisagem*, a saber, os espaços/lugares de observação. Na história, o senhor Calvino está numa sala (ou num quarto), olhando para a rua através de uma janela. E muitos são os desdobramentos/significados disto. Por um lado, um duplo movimento é ressaltado, já que as janelas encenam a tensão entre a abertura e o fechamento. Elas enquadram as *paisagens*, e isto exigirá um recuo, e um distanciamento na hora de olhar – não se vê tudo, mas apenas aquilo que está num campo de visão. Porque enquadrar, diz Cauquelin, “inspira a ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo”. E continua, afirmando que as bordas das janelas “são orientadas de baixo para cima e da direita para a esquerda” – olha-se, de certo modo, para aquilo que as janelas abrem, mas isto só é possível, paradoxalmente, porque elas fecham um campo de visão. Pode-se afirmar isto: observar o mundo é um gesto que exige, pelo desabotoar/abotoar das cortinas, um esforço e, ao mesmo tempo, um limite, que será “indispensável à constituição da paisagem como tal” (Cauquelin, 2007, p. 136). Em outras palavras, limitara será, neste sentido, uma das condições necessárias para a experiência da *paisagem*, e a janela, um elemento necessário para a sua configuração. A paisagem será vista, então, por causa do movimento de abrir e fechar: como não lembrar, aqui, do abrir e fechar das pálpebras?!

Por outro lado, as janelas solicitam uma compreensão diferente dos lugares de observação, não a partir de um entendimento dicotômico – pensar os espaços como *dentro* ou *fora*, *aqui* ou *lá*, *perto* ou *longe* –, mas a partir da imagem do limiar. E as janelas, assim como as portas, são limiares: nem *dentro* nem *fora*, mas espaços de passagem. Espaços em que a distinção, já bastante clássi-

ca, entre interior e exterior será questionada: espaços, ao mesmo tempo, da abertura e do fechamento – um motivo, portanto, ambivalente. Qualquer limiar, seja ele uma janela ou uma porta, será capaz de desestabilizar a distância – o lado de *fora*, o *lá* (enfim, a *paisagem*) não será um espaço tão afastado do observador (que está *aqui*, ou que está *dentro*), já que a experiência do olhar aí solicitada funciona como um limiar. Da janela, aquele que olha uma *paisagem* traz para perto de si aquilo que estaria afastado – trazer para perto, entretanto, não significa dizer que os lugares são trocados, porque o lado de *fora* não se transforma no lado de *dentro*, nem vice-versa.

A janela, além de impor um limite, necessário, para a configuração da experiência do olhar (e, portanto, da experiência da *paisagem*), funciona como um limiar. Georges Didi-Huberman, nas análises que fez do limiar na obra dos minimalistas norte-americanos e em Kafka, diz que olhar seria compreender que uma imagem, qualquer imagem, é estruturada como um *diante-dentro*, “inacessível e impondo sua distância, por próxima que ela seja”, em outras palavras, “um lugar *aberto* diante de nós, mas para nos manter à *distância* (Didi-Huberman, 1988, p. 232). Experiência paradoxal: as janelas são figuras da abertura e, ao mesmo tempo, do fechamento – espaços abertos que mantêm à distância, limites que enquadram e abrem a *paisagem*. Definir e localizar estes lugares como limiares não seria uma tentativa de compreensão do sujeito que daí olha para a *paisagem*?! Não seria incorreto afirmar que aquilo que está em jogo na experiência do limiar – enfim, no questionamento de uma compreensão dicotômica dos espaços – é a experiência perceptiva do observador, ou seja, não é a constituição de uma subjetividade que está em jogo?!

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martin Fontes, 2007.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- _____. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- _____. *O senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- _____. *O senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.