

PAISAGEM
COMO *respublica* A CALÇADA DO MAR DO RECIFE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves

Paisagem como *res publica*: A Calçada do Mar do Recife

Recife

2017

Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves

Paisagem como *res publica*: A Calçada do Mar do Recife

A apresentação deste Memorial de Qualificação tem por objetivo cumprir requisito exigido pela Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da UFPE, no âmbito do doutorado em curso, visando habilitar o discente ao desenvolvimento final da Tese, reconhecida em 2018.

Área de concentração: Desenvolvimento Urbano

Orientadora: Professora Doutora Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

G635p Gonçalves, Fábio Christiano Cavalcanti
Paisagem como res publica: a Calçada do Mar do Recife / Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves. – Recife, 2017.
235f.: il.; fig.

Orientadora: Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro.
Memorial de qualificação (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2017.

Inclui referências e apêndice.

1. Desenvolvimento urbano. 2. Espaço Público. 3. Paisagem. 4 Experiência estética I. Ribeiro, Ana Rita Sá Carneiro (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-2)

Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves

Paisagem como *res publica*: A Calçada do Mar do Recife

Memorial de Qualificação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 11/04/2017.

Banca Examinadora

Profa. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Maria de Jesus Britto Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Filipe Campello (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Adriana Veríssimo Serrão (Examinadora Externa)
Universidade de Lisboa

MEMORIAL DE QUALIFICAÇÃO DE TESE

Pelo presente documento, submete-se ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da Universidade Federal de Pernambuco os conteúdos requeridos para a qualificação da tese em curso (iniciada em março de 2014 e prevista para concluir em março de 2018), intitulada *Paisagem como experiência de "res publica": a Calçada do Mar do Recife, Brasil*.

Pontua-se que em 06.07.2015 foi defendido o projeto de Tese no MDU/UFPE, tendo sido obtida a aprovação, mediante banca composta pelos professores Maria de Jesus Britto Leite (MDU/UFPE), Luis de la Mora (MDU/UFPE), Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras (Depto. Arquitetura e Urbanismo/UFPE), Érico Andrade Marques de Oliveira (Pós-graduação em Filosofia, UFPE), e presidida pela professora orientadora Ana Rita Sá Carneiro (MDU/UFPE).

Observa-se que foram cumpridos todos os créditos exigidos pelo Programa (total de 29 créditos), entre disciplinas obrigatórias e eletivas, cursadas quer no MDU, quer em outros centros acadêmicos da UFPE.

Nesse tempo, e em atendimento a um dos requisitos para a submissão da qualificação de tese, foram desenvolvidos artigos relativos ao tema da pesquisa, submetidos a revistas especializadas no Brasil, culminando na publicação de três deles, constando ainda de outros no *prelo* ou em avaliação, conforme segue.

Artigos publicados:

- A paisagem como fenômeno e objeto de interesse público: com que direito? In: *Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente*. UFPR. Vol. 34, agosto 2015.
Disponível em:< <http://revistas.ufpr.br/made/article/view/39224>>;
- Entre o eu e o outro, a paisagem. [Coautoria: Lúcia Leitão]. Revista Risco - Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. IAU-USP, 2015.
Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/121390/118302>>;
- O espaço público como uma experiência de paisagem. [Coautoria: Ana Rita Sá Carneiro]. In: Anais do XIII ENEPEA- Encontro Nacional do Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura. Agosto, 2016.
Disponível em:< https://drive.google.com/file/d/0B_q4zvDzhouVMHFfdHc1R282Tuk/view>.

Artigo no prelo:

- Paisagem como uma experiência de Cidade. In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo: A Metrópole da região estratégica. Recife: Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, articulista Jório Cruz. João Pessoa: Patmos Editora, 2016.

Artigo em avaliação:

- *Onde o mar se arrebenta nasce uma paisagem: Recife, a calçada do mar* [Coautores: Flora Oliveira de Souza Cardoso, Leonardo Brasil Mendes, Ana Rita Sá Carneiro, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras]. In: Pós - Revista do Programa em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP.

Relata-se que no processo de desenvolvimento da Tese, passando pela aprovação do projeto até o presente momento, o aprofundamento teórico e metodológico foi, em grande parte, guiado pelas orientações recebidas dos professores componentes da banca do Projeto de Tese, bem como da experiência piloto realizada sobre o objeto empírico da pesquisa, dos artigos desenvolvidos e submetidos a revistas; e do acompanhamento sistemático da orientadora Ana Rita Sá Carneiro, somado às discussões realizadas junto a outros professores da graduação e da pós-graduação da UFPE, como: Lúcia Veras (Arquitetura e Urbanismo), Julieta Leite (Arquitetura e Urbanismo/Desenvolvimento Urbano), Luiz de la Mora (Desenvolvimento Urbano), Maria de Jesus Britto Leite (Arquitetura e Urbanismo/Desenvolvimento Urbano), Érico Andrade Marques de Oliveira (Filosofia), Filipe Campello (Filosofia), Daniel de Souza Leão Vieira (Antropologia e Museologia), Maria do Carmo Nino (Letras), Eduardo Duarte (Comunicação).

O presente documento apresenta os seis capítulos desenvolvidos até o momento, dentre os oito previstos para compor a Tese, quais sejam: capítulo introdutório (1), um capítulo sobre o objeto empírico da pesquisa (2), capítulo sobre a problemática e o problema de pesquisa (3), capítulos de aprofundamento teórico (4 e 5), e capítulo metodológico (6). Os capítulos 7 e 8, a serem oportunamente desenvolvidos, dizem respeito, respectivamente, ao resultado da aplicação da metodologia sobre o objeto empírico, e à conclusão da Tese. Ressalta-se que ao final de cada capítulo (à exceção do sexto), está prevista a elaboração de sínteses, que serão produzidas quando da elaboração final da Tese. Informa-se ainda que ao final de cada capítulo já se apresentam as referências utilizadas nas respectivas seções, de modo a facilitar o controle da bibliografia utilizada, e de se avaliar a sua pertinência em cada um dos assuntos tratados.

Salienta-se que após a qualificação o docente cumprirá estágio doutoral de oito meses, no âmbito do programa de doutorado sanduíche PDSE/Capes, entre maio e dezembro do corrente ano, no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, sob a orientação da professora Adriana Veríssimo Serrão, que desenvolve pesquisa continuada em *filosofia da paisagem*. Nesse período serão aprofundados os capítulos ora apresentados, bem como desenvolvidos os demais, considerando-se inclusive as demandas provenientes da banca de qualificação.

A seguir, apresenta-se o *Sumário da Tese*, destacando-se os capítulos desenvolvidos até o momento, e apresentados neste documento, e os que serão elaborados posteriormente.

RESUMO

A presente investigação envolve uma reflexão sobre a experiência de paisagem como uma experiência do sentido público na cidade, na perspectiva de perscrutá-la como manifestação objetivo-subjetivo, expressando sua constituição material-sensível a partir da paisagem. Não se trata de propor um conceito ou discutir uma noção de paisagem, mas de compreender a sua substância fenomênica no processo de sua emergência, experienciando a mesma no espaço público urbano. A paisagem é acreditada aqui como um meio, mas não propriamente no sentido de método com seus instrumentos e procedimentos metodológicos. Efetivamente, como um caminho que se abre para compreender que o método de se construir a cidade possui outras sendas possíveis, e uma delas é a partir da compreensão de suas paisagens. E, no caso em questão, se faz a partir de uma calçada imaginada, não menos real do que qualquer outra, a Calçada do Mar do Recife - um caminho que nos possibilita "pisar com os olhos" e "ver com os pés" a cidade. É na Calçada do Mar do Recife, um alinhamento rochoso praial, um arrecife natural que acompanha e delimita toda a costa marítima da cidade, acreditamos, ainda se pode encontrar as chaves que elucidam a cidade como natureza, e a natureza da cidade, permeada pelas dimensões social e política dos sujeitos que nela vivem, crescem e (re)produzem. O objetivo geral da pesquisa é compreender o que revela a experiência de paisagem como experiência do sentido comunal, público e coletivo da urbe, na perspectiva de estruturar a construção de políticas públicas de desenvolvimento urbano a partir da dimensão paisagística da cidade. Considerando o exposto, delineiam-se as seguintes questões: Como a dimensão pública, comunal e coletiva da cidade se revela a partir da experiência de paisagem no espaço público urbano? Que propriedades de paisagem podem reconstruir o sentido público da cidade?

Palavras-chave: paisagem; experiência estética; espaço público.

ABSTRACT

This research deals with the landscape as an experience of the public sense in the city, considering its objective and subjective realities, focusing on its material-sensitive dimension. It is not a proposal to discuss a landscape concept, but to understand its phenomenal essence in the process of experiencing it in the urban public space. We understand the landscape as a tool, not in the sense of a method, but to discover other possibilities to build the city based on landscape experience. In this case, it was made from an imagined sidewalk, no less real than any other, Recife's Calçada do Mar (a sea sidewalk) – a pathway that allowed us to "step with our eyes" and "see with our feet". We believe that it is on Recife's Calçada do Mar — a rocky beach alignment, a natural reef, that follows the city seacoast — where someone can still find the nature of the city, with its social and political dimensions of whom lives there. The main aim of the research is to understand what the landscape experience reveals as a public and collective sense of the city in order to support public policies for urban development based on the city's landscape. From this, it follows these questions: How does the public, communal, and collective dimension of the city reveal itself from the landscape experience in the urban public space? Which landscape approaches can rebuild the public sense of the city?

Keywords: landscape; aesthetic experience; public space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Problemática e problema de pesquisa	14
1.2	Objetivos	14
1.3	Estrutura da tese	15
	Referências	17
2	ONDE O MAR SE ARREBENTA, NASCE UMA PAISAGEM	18
	Referências	30
3	A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM-POLÍTICA DA PAISAGEM	32
3.1	A problemática da paisagem na cidade	32
<u>3.1.1</u>	<u>A problemática da paisagem no planejamento urbano</u>	<u>42</u>
<u>3.1.2</u>	<u>A paisagem na ótica do interesse público</u>	<u>45</u>
<u>3.1.3</u>	<u>A paisagem na perspectiva da política pública</u>	<u>50</u>
3.2	A paisagem como problema investigativo	54
3.3	Cidade, espaço público e paisagem, entre paradoxos	58
<u>3.3.1</u>	<u>Cidade e paisagem, entre os ideais de <i>polis</i> e <i>civitas</i></u>	<u>59</u>
<u>3.3.2</u>	<u>Cidade e paisagem, entre as esferas do público e privado</u>	<u>67</u>
<u>3.3.3</u>	<u>Cidade e paisagem, entre as dimensões social e individual</u>	<u>77</u>
	Referências	81
4	PAISAGEM E ESPAÇO PÚBLICO, UMA EXPERIÊNCIA EM CONSTRUÇÃO	85
4.1	A paisagem como espaço existencial do público	85
4.2	A produção social do espaço e da paisagem	97
4.3	O Espaço público como espaço da experiência pública de paisagem	106
	Referências	112
5	PAISAGEM: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	116
5.1	Percepção e consciência de paisagem	118
5.2	A paisagem: entre sentir e pensar	124
5.3	Apreciação e reflexão estética da paisagem	134
5.4	A experiência de paisagem	150
<u>5.4.1</u>	<u>A experiência hodológica</u>	<u>152</u>

5.4.2	<u>A prática da deriva</u>	<u>161</u>
	Referências	165
6	O CAMINHO É PELA PAISAGEM	167
6.1	Abordagem metodológica	167
6.2	O procedimento da <i>análise reflexiva</i>	170
6.2.1	<u>Experiência piloto: exercício de observação reflexiva da paisagem da Calçada do Mar</u>	<u>176</u>
6.3	A imaginação como <i>modus aestheticus</i> de acesso à paisagem	193
6.3.1	<u>A imagem</u>	<u>196</u>
6.3.2	<u>A <i>collage</i> na construção de uma narrativa imagética da paisagem</u>	<u>208</u>
6.3.3	<u>Condições de uso e manipulação da fotomontagem</u>	<u>216</u>
6.4	Uma metodologia para pensar o sentir	218
	Referências	228
	ANEXO A – PARECER DA PROF^a. ANA RITA SÁ CARNEIRO RIBEIRO	230
	ANEXO B – PARECER DA PROF^a. ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO	232
	ANEXO C – PARECER DA PROF^a. MARIA DE JESUS DE BRITO LEITE	233
	ANEXO D – PARECER DA PROF^a. LÚCIA M. DE SIQUEIRA C. VERAS	235

1 INTRODUÇÃO

A presente investigação envolve uma reflexão sobre a experiência de paisagem como uma experiência do sentido público na cidade, na perspectiva de perscrutá-la como manifestação objetivo-subjetivo, expressando sua constituição material-sensível a partir da paisagem.

Não se trata de propor um conceito ou discutir uma noção de paisagem, mas de compreender a sua substância fenomênica no processo de sua emergência, experienciando-a no espaço público urbano.

Nesses termos, este pesquisador é tanto sujeito direto da experiência de paisagem, como objeto de sua própria experiência, posicionando-me numa espécie de *belvedere existenciador*, utilizando-se aqui das palavras de Evaldo Coutinho, como um "[...] eu a contemplar-me nos protagonistas que afloram à minha receptividade. Compreendo-me, portanto, no seio de meus próprios intérpretes" e, assim, insinuo-me também em seus belvederes, "[...] a fim de ver-me nos olhos de quem [ou do que] habita o meu ser" (COUTINHO, 1976, p. 39; p. 35).

Ainda que esse papel possa ensejar alguma confusão na intenção de cientificidade enquanto investigador, é possível considerar superada qualquer pretensão de isenção do cientista social da realidade pesquisada. Assume-se então, agora falando em primeira pessoa, que sou observador de mim mesmo no processo de interpretação da dimensão material-sensível do espaço público na cidade, e particularmente, no processo de *apresentação* da paisagem, motivado em aprender a "ser com" ciência, no sentido primeiro do termo consciência (*scire* = saber, *cum* = com): "Para tanto, não somente observo, mas também me incluo no panorama da comunidade óptica [sic], procedendo à maneira de testemunha participante, vendo e fazendo-me ver" (COUTINHO, 1976, p. 44).

Por outro lado, a investigação que se lança é menos determinista, no sentido de oferecer alguma solução para uma questão específica, e mais compreensiva, acreditando assim que será mais útil ao desenvolvimento das discussões em torno da relação entre cidade, espaço público e paisagem, aqui evidenciada, considerar que estamos mais carentes de dúvidas que de certezas apodíticas.

Ainda que, por vezes, o mundo pareça nos exigir respostas assertivas, de precisão matemática, e com a certeza topológica da geometria euclidiana, tem ficado patente que essa forma de conhecimento não é a mais verdadeira, a "mais científica", ou a mesmo a única de se construir o "saber", haja vista, por exemplo, o avanço da física quântica na reelaboração do conhecimento da física clássica, ainda que sem negá-la.

Cabe, antes de adentrar nas especificidades da tese, situar que a presente pesquisa surge dentro de um processo de desenvolvimento acadêmico deste pesquisador, desde a graduação e mestrado, passando pelo ambiente de exercício profissional como arquiteto no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ingresso em 2006.

No que tange ao trabalho de conclusão de curso da graduação em arquitetura e urbanismo intitulado *Jardins do Silêncio, Vazio, Pausa: estações de ferro-carril na Serra das Ruças* (2001), pode-se desenvolver uma abordagem fenomenológica na proposta de leitura da paisagem apreensível em sua "gramática", como suporte a elaboração de um projeto arquitetônico de intervenção numa linha ferroviária do século XIX, desativada¹.

No que tange à dissertação *Paisagem e Reminiscência: o tombamento do Campo de Batalhas dos Montes Guararapes*, apresentada em 2008, o pesquisador desenvolveu o tema ancorado no campo do patrimônio cultural, como reflexo direto de sua atuação e envolvimento profissional no Iphan. Nesse estudo, pode-se discutir a noção de *paisagem-monumento* refletindo-se sobre um *campo de batalhas* como objeto de valor cultural, a partir da interpretação dos juízos de valor dos atores que compunham o dossiê de tombamento dos Montes Guararapes, inscrito em 1961 como patrimônio nacional.

Aparentemente, o trabalho que agora se apresenta é apenas coincidente com o objeto teórico dos anteriores — a paisagem. Mas, na verdade, entende-se que este resulta de certa necessidade de retornar ao início da jornada acadêmica, quando no âmbito do Laboratório da Paisagem eu fora iniciado nesse campo do conhecimento pela professora Ana Rita Sá Carneiro.

Esse retorno passou a sugerir, também, uma revisitação ao entendimento de paisagem. Entretanto, logo se viu que a natural dificuldade em compreender o fenômeno paisagem e traduzi-lo conceitualmente, apresentada e existente desde o início de meu envolvimento nesse campo, não era sem razão. Parece-me mais claramente a necessidade em compreender a paisagem como categoria do pensamento, como Serrão (2013) sugere, experienciando-a, observando o seu processo de manifestação ao sujeito do conhecimento, diante de uma intenção de acessá-la a partir de "dentro" e desde um "fora".

Esse caminho, o da experiência, reforçou, por sua vez, a necessidade em voltar aos primeiros contatos *conscientes* com a paisagem, como experienciada na *in-fância*, como diria Giorgio Agamben.

Nesses termos, voltando à *infância* da paisagem no meu trajeto discente, evidencia-se uma experiência da qual participei na graduação em arquitetura, mas realizada pelo Departamento de Botânica da UFPE, a *Excursão Didática à Chapada Diamantina - BA*, sob a coordenação do professor Marccus Alves², com o objetivo de conhecer alguns biomas brasileiros em sua diversidade ecológica. Se as práticas de campo desenvolvidas junto a alunos de botânica, como coleta, herborização e

¹ A proposta consistia em construir estações de passagem num pequeno trecho ferroviário de 21 km, na linha Troco-Centro de Pernambuco, entre os municípios de Pombos e Gravatá, viabilizando o retorno do trem de passageiros para atender aos moradores de cidades que a margeiam, principalmente os do distrito de Russinha.

² A excursão foi realizada em 1997, durante 15 dias, atravessando a Bahia desde o litoral, passando por cidades como Salvador e Areembepe, até a porção mais central do estado, passando por Mucugê, Rio de Contas e Lençóis, essas propriamente na Chapada Diamantina.

catalogação de vegetação, tão estranhas a um arquiteto e urbanista, pareciam num primeiro momento *sui generis*, revelou aos poucos que se tratava de um verdadeiro mergulho, de uma imersão na totalidade da natureza infinda, e pra mim, indo ao encontro de paisagens. Cada esforço físico demandado pela prática de campo, como nas escaladas ao Morro do Pai Inácio e ao Pico das Almas, parece ressaltar hoje, a cada vez, o sentimento e o entendimento dessa experiência, como uma experiência primeira de paisagem, a de natureza.

Retornando ainda no tempo, agora à minha infância na paisagem, não há como esquecer o dia em que, pela primeira vez, vi o mar. E esse contato foi à distância, da boleia de um caminhão de mudanças que despontou na Avenida Boa Viagem, no trajeto de minha chegada em Recife para morar, deixando a cidade de Gravatá, no agreste pernambucano. Depois desse último retorno, puxado pela memória, me parece claro porque seria impróprio tentar delimitar conceitualmente a paisagem: a sua compreensão em mim, quando avistei o mar, ficou marcada muito profundamente, sem que se tenha como correlata uma imagem representativa dessa visão, sublime.

Assim, se o meu objeto de estudo continua sendo a paisagem, que na presente Tese se inscreve como objeto teórico no contexto urbano, na cidade, a natureza e a experiência de paisagem dela *ressaindo* como um todo estruturado, como diria Simmel (2013), consubstancia ver a cidade com esse olhar de *infância*, não dissociada da natureza, sendo, mesmo, natureza, mas apresentada como paisagem.

Nisso, intui-se a necessidade de compreender o que a experiência de paisagem na cidade pode ensinar para pensar a cidade como paisagem, como via de resgatar a sua *in-fância* política, que parece estar perdida em meio ao seu crescimento desenfreado, sem limites, da urbe. E esse resgate a partir da paisagem pode servir como instância mediadora entre as dissociações verificadas entre o que é natural e o que é cultural, reaproximando natureza e cidade, ou melhor, compreendendo que a cidade é natureza, da qual não deveríamos nos apartar, como cidadãos.

Percebeu-se, a partir disso, que pensar a paisagem é o maior desafio que se coloca para se pensar criticamente a cidade. Digo pensar no sentido de "saber com", já expresso anteriormente. Tomar a paisagem pela consciência implica sempre em um saber partilhado, e dividir esse conhecimento pode e é, muitas vezes, difícil de ser aceito, pois faz frente a uma lógica da individualidade e privatividade do ser, e da maximização dos recursos que a *cidade-natureza* nos oferece, como mero objeto de consumo à nossa disposição.

Então, em alguma medida, o trabalho aqui apresentado, aposta na paisagem como categoria do pensamento que, em potência, é revolucionária, visto que nos oferece uma forma de ver o mundo que nos confronta com os nossos pares, com outros, conhecidos ou não, e nos coloca diante de nós mesmos, diante de um espelho que reflete toda uma normativa ética e moral que nos molda, mas

que também se disponibiliza-se, sempre, como um livre-arbítrio, como possibilidade.

A paisagem é acreditada aqui como um meio, mas não propriamente no sentido de método com seus instrumentos e procedimentos metodológicos. Efetivamente, como um caminho que se abre para compreender que o método de se construir a cidade possui outras sendas possíveis, e uma delas é a partir da compreensão de suas paisagens.

E, no caso em questão, se faz a partir de uma calçada imaginada, não menos real do que qualquer outra, a Calçada do Mar do Recife - um caminho que nos possibilita "pisar com os olhos" e "ver com os pés" a cidade.

É na Calçada do Mar do Recife, um alinhamento rochoso praial, um arrecife natural que acompanha e delimita toda a costa marítima da cidade, acreditamos, ainda se pode encontrar as chaves que elucidam a cidade como natureza, e a natureza da cidade, permeada pelas dimensões social e política dos sujeitos que nela vivem, crescem e (re)produzem.

A Calçada do Mar do Recife, configurando suas piscinas naturais na praia, nos períodos de baixa-mar, ou insinuando-se como barreira de arrebentação das ondas nos períodos de preamar, exige o despertar de uma sensibilidade por vezes esquecida na experiência do espaço público na cidade. Demanda resgatar uma certa experiência do sentido de cidade, no Recife,

Assim, acredita-se, mais amplamente, que pensar a cidade a partir da experiência de paisagem pode ajudar a repensar as significações de público que a caracterizam como lócus da coletividade, e o *espaço público* como suporte da vida política e meio de sociabilidades, pela sensibilidade.

Por outro lado, e em reforço à presente expectativa, admite-se ainda possível, como Peixoto (2003) acredita, reinventar a cidade a partir da reanimação de formas da vida social, na reativação *de lugares com sentido forte*, como é a *Calçada do Mar*.

Dessa forma, considera-se preliminarmente dois pressupostos, que visam melhor esclarecer a abordagem que se desenvolve:

- Pressuposto I- O alinhamento rochoso de arrecifes, como estrutura geológica e ambiente natural relacionado fisicamente e toponimicamente à fundação da cidade do Recife, revela-se como uma paisagem latente, ainda que não explícita, reabrindo-se fenomenicamente como "Calçada do Mar" (*al-racif*), numa metáfora que acessa a imaginação na compreensão do sentido de Recife como cidade;
- Pressuposto II- A Calçada do Mar na configuração da praia do Recife como espaço público por excelência, possibilita uma experiência de paisagem enquanto fenômeno material-sensível (entre o físico e o fenomenal), capaz de fazer apreender o sentido público, comunal e coletivo que a cidade encerra.

Visando ainda melhor esclarecer as intenções no presente trabalho, segue: os objetivos da investigação, uma síntese da problemática e do problema de pesquisa de pesquisa (aprofundados nos capítulos 2 e 3), e a estrutura da tese, sintetizando os conteúdos de cada um dos capítulos.

1.1 Objetivos

Objetivo geral

Compreender o que revela a experiência de paisagem como experiência do sentido comunal, público e coletivo da urbe, na perspectiva de estruturar a construção de políticas públicas de desenvolvimento urbano a partir da dimensão paisagística da cidade.

Objetivos específicos

- Aprender o que a experiência de paisagem no espaço público urbano revela sobre o sentido de *público* na cidade.
- Conjecturar propriedades estruturadoras da dimensão paisagística da cidade como coisa pública (*res publica*).

1.2 Problemática e problema de pesquisa

A problemática aponta para a existência de uma grande dificuldade, ou mesmo negligência, em considerar a paisagem como categoria do pensamento no âmbito das políticas públicas de desenvolvimento urbano. Isso, em parte, reflete a forma como as cidades vem sendo tratadas: um somatório de unidades ou parcelas privadas, vista e planejada a voo de pássaro, apresentando o espaço público como mero resíduo do espaço privado.

Isso se desenha dentro de um contexto social e político próprio da cultura capitalista ocidental, que expõe os conflitos inerentes à sua prática, trazendo a perspectiva da homogeneização sociocultural, e da não consideração dos conflitos inerentes à política, entre os ideais de *polis* e *civitas*, entre as esferas do público e do privado, entre as dimensões social e individual do ser.

Esses paradoxos, na prática sociopolítica, ora se vêem em tensão contínua, como nas dimensões individual e social do ser; ora um dos termos desconsidera o outro, como no caso da prevalência do modelo de cidade como *civitas* sobre a de *polis*; ou mesmo um termo praticamente sobrepuja o outro, como é o caso da esfera privada sobre a esfera pública.

Nesse quadro, questiona-se onde estaria o princípio de Cidade, como lócus da coletividade, da vida pública. Pergunta-se em que medida o espaço público ainda conserva a capacidade de dar suporte a dimensão política da cidade, e resgatar a cidade como espaço existencial da vida comum, coletiva, que se sobreleva à dimensão individual, privativa.

Na sociedade de massas, a esfera pública, como um mundo comum, como nos diz Arendt (2005), perdeu a força de manter as pessoas juntas, de relacioná-las ou até mesmo de separá-las. O desafio, hoje, seria o de encontrar um modo e o motivo de manter unida uma comunidade, que atualmente parece constituída por pessoas sem interesse num mundo comum, e assim encontrar um vínculo que as conectem novamente. E para nós, um vínculo possível está na paisagem.

Para tanto, pensar a paisagem no âmbito da política pública requer reflexioná-la pelo sentido de público. Intui-se que pensar a paisagem nesses termos, demanda abordá-la como fenômeno existencial da vida na cidade e, assim, aponta-se para o espaço público em sua dimensão material-sensível, onde se dá forma e conteúdo a esse sentido.

Considerando o acima exposto, delinea-se as seguintes questões: Como a dimensão pública, comunal e coletiva da cidade se revela a partir da experiência de paisagem no espaço público urbano? Que propriedades de paisagem podem reconstruir o sentido público da cidade?

Todas estas questões aqui levantadas serão aprofundadas no capítulo 3.

1.3 Estrutura da tese

A estrutura se apresenta em nove capítulos, dentre os quais se insere este primeiro, dedicado a introduzir o trabalho, no qual se explora a justificativa e se delimitam os objetos teórico e empírico da investigação, se anunciam preliminarmente a problemática e o problema de pesquisa, e se apresentam os objetivos (geral e específicos).

No segundo capítulo, intitulado *Onde o mar se arreventa, nasce uma paisagem*, apresenta-se o objeto empírico da pesquisa, a Calçada do Mar, no qual se trata da compreensão deste acidente geográfico como gênese topológica, toponímica e imagética do Recife, pontuando a relação entre essa peculiar formação sedimentológica e a invenção de uma Cidade-porto, constituindo a partir disso uma paisagem potencial de partilha intersubjetiva.

No terceiro capítulo, intitulado *A paisagem como uma questão pública*, se discute a problemática e o problema da pesquisa, apresentando-se o que nela implica o contexto social e político atual, no âmbito do Estado capitalista ocidental, refletindo-se sobre a cidade do Recife. Se aprofunda o problema de pesquisa, enunciado na questão central apresentada nesta introdução, no

qual se desenvolve a relação *Cidade-paisagem* a partir da discussão sobre os paradoxos *polis* e *civitas*, *público* e *privado*, *ser social* e *ser individual*. Discussão essa que se apresenta como estruturadora para a reflexão sobre a dimensão pública da Cidade, percebida aqui a partir da experiência de paisagem no espaço público urbano.

No quarto capítulo, intitulado *Paisagem e espaço público: uma experiência em construção*, se propõe uma reflexão sobre a relação *espaço público-paisagem*, discutindo a noção de espaço público a partir das suas características constitutivas, em associação à filosofia da paisagem, com vistas a compreender aproximações ontológicas entre estas duas categorias, dando suporte à compreensão teórico-empírica da tese.

No quinto capítulo, intitulado *Paisagem: uma experiência estética*, se aborda teoricamente a paisagem pela perspectiva da experiência objetivo-subjetiva, dando suporte direto à estruturação metodológica da pesquisa.

No sexto capítulo, intitulado *O caminho é pela paisagem*, se expõe a estrutura metodológica da pesquisa, a partir da abordagem fenomenológica, pelo procedimento da *análise reflexiva*, do modo da *imaginação* e da técnica da *collage*.

No sétimo capítulo, intitulado *A paisagem como uma experiência de res publica no Recife*, onde deverão constar os resultados, propriamente ditos, da pesquisa, prevendo-se uma abordagem pela compreensão da paisagem da Calçada do Mar a partir de três metáforas que se referem a estratos topológicos que dão suporte à estratégias de observação direta: a paisagem [entre]aberta, a paisagem [entre]vista, a paisagem [entre]coberta. A partir disso deverão ser reveladas as propriedades estruturais da paisagem, como uma experiência do sentido de público na cidade.

O oitavo capítulo, intitulado *A paisagem como uma experiência de res publica no Recife*, tem caráter conclusivo-reflexivo, sem que se pretenda, com isso, apresentar uma resposta unívoca como resultado da Tese, explicitando o que se pode compreender a respeito das propriedades estruturais da paisagem como experiência do sentido de público na cidade, e como esse entendimento pode contribuir para pensar a Cidade a partir da Paisagem, como categoria do pensamento no processo de desenvolvimento urbano contemporâneo.

Por fim, enfatiza-se que não se quer tratar a paisagem como uma ciência específica, nem mesmo como um campo de conhecimento em si, mas como uma possibilidade de abordagem transversal, a partir da ativação de um "olhar" interior, como que meditativo, acreditando que todos nós dispomos dessa capacidade, e que pode, sem negar a assertividade explicativa da ciência clássica, associá-la a um conhecimento que não está somente dentro do sujeito, nem somente no objeto, mas que é tanto subjetivo quanto objetivo, ao mesmo tempo.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

COUTINHO, Evaldo. *O lugar de todos os lugares*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

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

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem*. Estudos. Lisboa: Universitas Oliponensis. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Covilhã: Lusofia, 2013.

2 ONDE O MAR SE ARREBENTA, NASCE UMA PAISAGEM

A expressão "calçada do mar", à primeira vista, pode ser entendida como mero recurso figurativo, mas traz subliminarmente a referência ao alinhamento sedimentológico de arrecifes, presente na paisagem marítima do Recife, que se mostra nas marés baixas por toda costa atlântica desta cidade.

As águas do mar e o alinhamento de pedras porosas dos arrecifes ora serviram de abrigo aos que procuravam estabelecer no istmo entre Recife e Olinda uma morada, oferecendo-se como um atracadouro ou trapiche natural para o desembarque e embarque de pessoas e mercadorias, ora se portaram como barreira defensiva, fazendo sucumbir embarcações que se aproximavam da cidade pelo mar.

Se "é dos sonhos dos homens que uma cidade se inventa", em referência ao Recife concebido na poesia *O início* de Carlos Pena Filho, acredita-se que é a partir de um olhar sensível para esse alinhamento rochoso de arrecifes que se pode refazer a ideia do Recife como cidade, a partir do entendimento de uma paisagem que lhe reconstitui este sentido.

No ponto onde o mar se extingue
e as areias se levantam
cavaram seus alicerces
na surda sombra da terra
e levantaram seus muros
do frio sono das pedras.
Depois armaram seus flancos:
trinta bandeiras azuis
plantadas no litoral.
Hoje, serena, flutua,
metade roubada ao mar,
metade à imaginação,
pois é do sonho dos homens
que uma cidade se inventa.³

Carlos Pena Filho (In: LEÃO, 1999, p. 129).

Assim, a *Calçada do Mar* do Recife remete a um espaço sógnico por meio de uma construção metafórica (como *tropos*⁴), promovendo esse transporte de sentidos para significar uma abertura ao caminhar, aqui entendido como um caminho para se pensar a cidade como paisagem, como fenômeno social - como uma paisagem socialmente partilhada - e como fenômeno político - como uma *res publica* (coisa pública), como lugar de (des)encontros, de trocas, da política.

Com isso, vislumbra-se refletir sobre a condição de uma paisagem que está entre *natura* e

³ *O início*, título do trecho do poema *Guia Prático da Cidade do Recife*.

⁴ Tropos é compreendido como lócus da metáfora, como uma figura de linguagem, provocando um "transporte de sentidos", de um termo no lugar de outro (VEREZA, 2010).

cultura, se estabelecendo como fenômeno de mediação entre os sujeitos, e destes com o meio envolvente, na partilha de um mesmo *tropos* - a Calçada do Mar: "[...] nossas próprias construções paisagísticas, sejam elas reais (nossos jardins), ou fictícias (nossos sonhos), são da mesma têmpera de nossas figuras de linguagem" (CAUQUELIN, 2007, p. 116).

Para isso, se faz necessário compreender como esse alinhamento rochoso praial se metaforiza numa calçada que se abre como um caminho sobre o mar, e o modo como essa construção imaginária, subliminar na toponímia Recife, se constitui numa paisagem potencial de ser partilhada, vivenciada a partir do eu, mas na direção do outro, dos outros, da cidade.

A proposta de pensar a cidade a partir da experiência de paisagem no Recife se reveste de especial interesse dadas as características geográficas que a conformam, reconhecida e identificada por ser permeada pelas águas dos rios e banhada pelo mar, em sua costa atlântica. Na verdade, tal configuração é tão expressiva que é capaz mesmo de contar a historiografia urbana do Recife pelas águas conquistadas, atravessadas (pelas pontes) e aterradas; e mais do que isso, possui todas as condições para contar a história da produção social do espaço da cidade pela imbricada relação (seja de aproximação ou de negação) entre o homem e o ambiente natural que lhe dá suporte.

No Recife, a relação da cidade com as águas conforma imagens de fundação e desenvolvimento dessa urbe⁵, emitindo também forte significado social em função dos esforços empregados na apropriação das áreas molhadas e dos terrenos encharcados, onde foram travadas, e ainda se travam, disputas sociais e políticas pela posse de terras.

Nesse contexto, destaca-se que os rios mais expressivos que cortam a cidade, de oeste a leste, como o Capibaribe e o Beberibe, primitivamente se constituíram em vias de circulação de mercadorias e pessoas, tendo induzido o desenvolvimento urbano do Recife no sentido transversal à costa, em direção ao interior do estado⁶. Por sua vez, o mar que banha a cidade ampliou sobremaneira as condições de mercado exportador da principal mercadoria produzida na Capitania de Pernambuco, no período colonial no século XVII, a cana-de-açúcar; quando a partir de um

⁵ No que tange à relação com o mar, com a praia, a história do desenvolvimento urbano da cidade do Recife revela que somente mais recentemente passou-se a utilizar a costa marítima como espaço frequentado pela vida social da cidade, em razão de que os banhos de mar e as areias da praia foram, por muito tempo, contra indicados pela medicina humana. No Recife, somente a partir da década de 1930, com o início da expansão urbana atingindo a porção sul do território, a sua costa marítima passou a ser ocupada progressivamente, vindo a estabelecer uma maior concentração urbana a partir da década de 1970. Atualmente, a porção litorânea sul do Recife encontra-se altamente adensada, visto o modelo de ocupação adotado, como maciças e altas construções, assim configurado ao longo de toda faixa litorânea do bairro de Boa Viagem.

⁶ Na verdade, do século XVI ao XX os mais importantes rios da cidade, o Capibaribe e o Beberibe, e o litoral marítimo ofereceram suporte ao crescimento urbano em muitas localidades da cidade, nos seus chamados arrabaldes, tendo estabelecido verdadeiras linhas indutoras desse crescimento. Linhas essas que foram, no caso de rios e canais, quase que em toda a sua totalidade negligenciados a partir do século XX, tornando-se, no mais das vezes, meros fundos de quintais ou áreas abandonadas, vindo a ter suas terras em grande parte ocupadas pela população que estava à margem da sociedade e do crescimento modernizador da cidade.

ancoradouro natural, possibilitado pela configuração geográfica e constituição geológica de um alinhamento de rocha praial - os arrecifes - para além de originarem o nome da cidade, viabilizaram o estabelecimento de uma cidade-porto⁷:

No mar de Pernambuco, além da água, do sal, da areia, do âmbar e dos peixes, havia pedras. Pedras que cresciam naturalmente, sem cessar. Eram os arrecifes - pedras de areia endurecidas pelo tempo e pelo movimento das marés - que inspiraram o nome do lugar, Recife, deram-lhe um porto e assinalaram a sua primeira vocação histórica: a de funcionar como um importante entreposto comercial nas trocas internas e externas (ARAÚJO, 2007, p. 71).

Sugere-se, então, que é onde a cidade do Recife se reencontra com as águas que a originaram que mais se potencializa o pensar a cidade a partir da paisagem.

Usando-se das palavras de Serrão na defesa da necessidade de reconduzir cidade e paisagem a uma aproximação a partir da natureza, expõe-se que "não se trata de um retorno puro e simples ao passado, mas de restabelecer as ainda relações possíveis" (SERRÃO, 2013, p. 175), que no caso em questão são as relações de apropriação do sentido de cidade, com lócus da coletividade, e do espaço público, como instância da vida pública, que podem integrar a experiência de paisagem no ambiente urbano.

Com o dito acima, aparece em potência para se refletir sobre a relação entre cidade, espaço público e paisagem, tendo o ambiente natural como suporte e condição de sua existência, a praia marítima do Recife, delimitada pelo alinhamento rochoso de arrecifes que acompanha toda a costa da cidade, entre o mar e o continente - a *Calçada do Mar*.

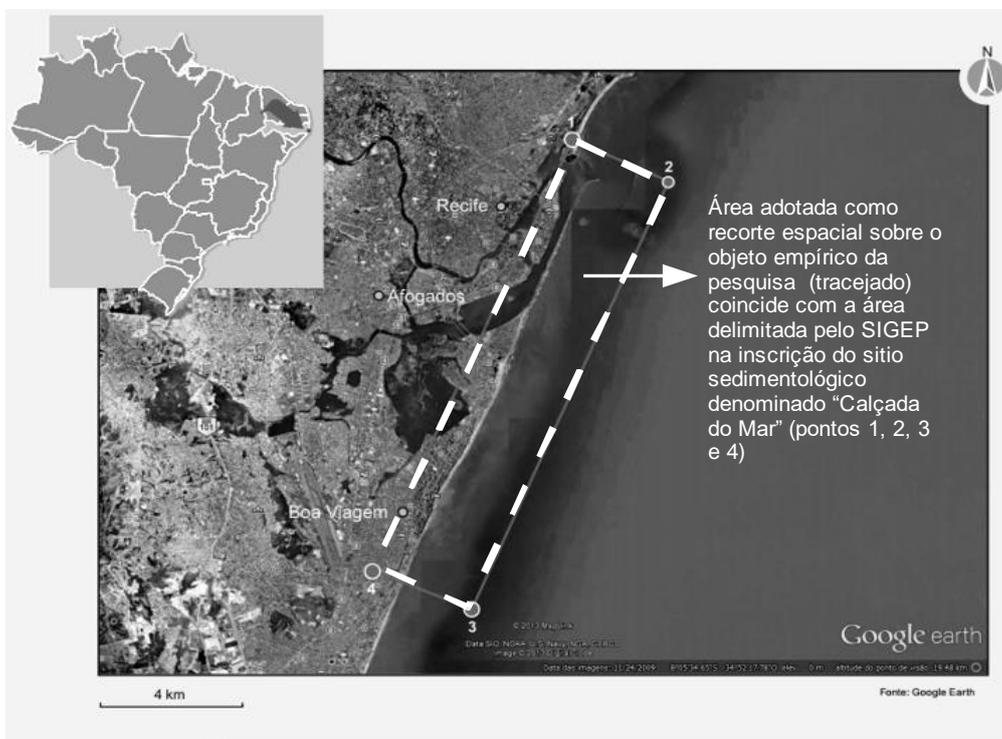
Se os arrecifes se estabeleceram no passado como condição para se fundar a cidade, servindo para demarcar um espaço/território político de uma determinada comunidade, no presente se apresenta como elemento de suporte ao uso social do espaço público litorâneo - em que os banhos de mar parecem, desde sempre, ter sido propiciados pelo agenciamento natural dos arrecifes, na formação de piscinas naturais, garantindo condições amenas na relação das pessoas com as águas do mar, que para além dos arrecifes se anunciava e se anuncia, muitas vezes, ameaçador.

Chama especial atenção o fato dessa linha de arrecifes, em 2013, ter sido registrada pela Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleontológicos (SIGEP) sob a classificação de sítio sedimentológico (sítio 040- "importante registro holocênico de nível relativo do mar acima do atual"), batizado sob o nome de "Calçada do Mar", conforme Barreto et. al (2010) e Winge et. al (2013), definindo-se uma poligonal de identificação, segundo mapa (Figura 1)⁸.

⁷ Segundo Rios e Valls (2010), a partir de levantamento realizado, dos 25 naufrágios encontrados no litoral de Pernambuco, constam aproximadamente 6 embarcações naufragadas entre 1551 a 1595, próximas aos arrecifes do Porto, entre as praias do Pina e dos Milagres (Olinda). A maior parte dessas naufragou por desconhecimento da geomorfologia do espaço, vindo a colidir com os arrecifes.

⁸ A Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleobiológicos - SIGEP - desde o ano de 2007, desenvolveu

Figura 1 - Mapa da proposta de proteção dos arrecifes como sítio geológico/sedimentológico registrado pelo SIGEP⁹. O tracejado e a indicação textual é intervenção nossa sobre o mapa original (original em cores).



Fonte: SIGEP (s/d). Editada pelo autor.

Esclarece-se que a Calçada do Mar é um arrecife sedimentar – de formação rochosa praial - constituído de areias e cascalhos cimentados por carbonato de cálcio (o que configura o arenito), disposto em linha ao longo da costa da cidade do Recife, de sul a norte, especificamente da praia de Boa Viagem, passando pela praia do Pina, e desta até o Bairro do Recife (na altura da desembocadura dos rios Beberibe e Capibaribe), estando portanto entre as latitudes de 8°04' e 8°08'30" sul e as longitudes de 34°51'30" e 34°54'25", com cerca de 10km (dez quilômetros) de extensão, e variando entre 15m (quinze metros) e 25m (vinte e cinco) de largura onde, segundo Barreto et al (2010): "encontra-se registrado no sítio os aspectos da evolução geológica de formação das planícies holocêntricas, incluindo a última transgressão e posterior regressão na costa pernambucana e brasileira".

A designação *Calçada do Mar* surgiu em razão de derivar do topônimo arrecife, que por sua vez tem origem no termo árabe *al-racif*, que significa "calçada" ou "caminho do mar". Tal metáfora

proposta de inscrição dos arrecifes como Patrimônio da Humanidade, sob o título: "Rochas Praiais- cartão postal do Recife e do Nordeste Brasileiro". Aponta-se no documento o interesse histórico-cultural, ainda que o objeto de registro seja o sítio geológico e sua formação sedimentar. Entretanto, ainda não se obteve informação sobre o efetivo encaminhamento da proposta à Unesco. O documento-ficha de inscrição a partir do qual se obteve tais informação encontra-se disponível em: http://sigep.cprm.gov.br/propostas/RochasPraiais_Recife.htm.

⁹ Fonte: Winge et al, 2013, p. 254, 262.

provavelmente se deu pela configuração relativamente plana desse alinhamento rochoso, e pela linearidade dessa conformação geológica¹⁰, e por se constituir em elemento sub-superficial que nos períodos de baixa-mar se evidencia em praticamente toda a sua extensão, como se fora uma calçada aberta ao caminhar; e nas fases de preamar fica muitas vezes totalmente submerso, denunciado somente pelo quebrar das ondas do mar na sua parede de pedras.

Curiosamente, segundo uma das interpretações na onomástica brasileira, o mesmo acidente geográfico serve de origem toponímica para Pernambuco, na medida em que o nome teria sido derivado de *Paranã-puca*, da língua tupi-guarani, que vem de *pará* + *nã* (rio tantas vezes, rio enorme, mar ou oceano) + *puca*, significando o *mar quebra ou o mar arrebenta, em alusão ao Recife* (SAMPAIO, 1987).¹¹

Embora o dossiê de registro do sítio tenha como objeto de interesse os arrecifes enquanto elemento natural, o documento ressalta seu vínculo com o momento de fundação da cidade do Recife, e assim enunciam o seu sentido simbólico.

Na cartografia produzida sobre o período colonial brasileiro, os arrecifes aparecem nos mais pretéritos registros no período colonial brasileiro, como no mapa datado de 1616 no qual se mostra a entrada da barra do Recife, pela indicação do fluxo de embarcações que procuravam abrigo no porto natural, configurado pelo alinhamento rochoso sub-superficial (Figura 2).

¹⁰ De acordo com Barreto et al (2010), observa-se que essa linha de arrecifes possui uma ruptura nas proximidades da praia do Pina, dividindo o alinhamento rochoso praiado em duas partes, uma de 6 (seis) km que vai da praia do Pina até o Bairro do Recife, a norte; e outra de aproximadamente 4 (quatro) km que vai da praia do Pina até o final da praia de Boa Viagem, ao sul. Essa ruptura se deveu, provavelmente, à retirada de blocos de arenitos para serem utilizados nas construções de edifícios vultosos erigidos no período da colonização, em Olinda, Recife e Jaboatão do Guararapes.

¹¹ Devido à influência da língua portuguesa a expressão tupi paranã, por síncope, se tornou parnã e posteriormente se fez pernã. Daí, por corruptela, Paranã-puca se fez Paranã-buc, Pernambuco, e fernã (Fernambouc) entre os franceses (SAMPAIO, 1987).

No livro *O tupi na geografia nacional* Sampaio (1987, p. 298) expõe o significado completo da etimologia Pernambuco: "PERNAMBUCO corr. Paranã-mbuca, o furo ou entrada do lagamar; alusão à brecha natural do Recife por onde o lagamar se comunica com o mar. O nome paranambuca era comum na costa do Norte, no trecho dela tomado pelos recifes, e o sentido que os índios lhe davam era o de furo, entrada, passagem natural aberta na muralha do Recife. No tupi do Norte, no nheengatu, paranã-mbuca que quer dizer – jorro do mar –, alusão à embocadura por onde ele se escapa. Mui acertadamente escreve a propósito o autor do Castrioto Lusitano, frei Rafael de Jesus, ao tratar do Porto de Recife "... uma abertura à qual os naturais chamam Pernambuco, que, em sua língua, é o mesmo que pedra furada ou buraco que fez o mar de que se forma a garganta da barra..." O vocábulo paranã = pará-nã, traduz-se semelhante ao mar; é lagamar formado na junção dos rios Capiberibe e Beberibe; é o furo, a aberta, a quebrada".

Figura 2 - Perspectiva de Diogo Campos Moreno, de 1616 mostrando a **Vila de Olinda [1]** conectada ao **istmo [2]**, que encerra na sua porção sul uma pequena aldeia indicativa da **povoação inicial do Recife [3]**. Entre esses dois extremos aponta-se uma fortificação, provavelmente o **Forte do Brum [4]**, estando o **Forte do Picão [5]**, atualmente em ruínas, sobre os arrecifes, salvaguardando a **entrada do porto [6]** por onde passavam as embarcações.



Fonte: Reis (2000). Intervenções numéricas do autor sobre o mapa.

A configuração geográfica de Olinda, em geomorfologia elevada, e de Recife, na planície protegida pelos arrecifes, descrita por Wätjen (1938), serve bem para descrever a contexto expresso no mapa acima, de Diogo de Campos:

A situação especial da "Povoação do Recife" sobre uma língua de terra toda marginada d'água e apenas acessível por terra pelo lado de Olinda muito facilitou aos holandeses os trabalhos de fortificação. Contra-ataques de frotas inimigas, protegiam-na os arrecifes e a fúria do mar. Se pois se erigissem grandes cidadelas de um o outro lado da entrada, situada no norte da povoação, toda tentativa de forçar a entrada do porto pelo lado do mar, considerando-se o pequeno alcance da artilharia do tempo, seria uma causa simplesmente impossível (WÄTJEN, 1938, p. 104).

A configuração dos arrecifes é bem demarcada por Kidder e Fletcher (1941, p. 251), num misto de descrição científica e poética, sugerindo a possibilidade de passeio sobre os arrecifes:

A uma distância que varia de um quarto a meia milha do litoral, corre o banco de rochedos já mencionado como se estendendo ao longo da maior parte da costa do norte do Brasil. Sua parte superior é dificilmente visível na maré alta, coberta pelas ondas, que a lavam em lençóis de espuma. Na vazante da maré é posta a seco, e parece uma muralha artificial, com sua superfície suficientemente lisa para formar um belo passeio em pleno seio do mar.

Os arrecifes aparecem também em registros feitos no século XIX (quando para o Recife vieram naturalistas, pintores, fotógrafos estrangeiros), e no século XX (principalmente com o advento do cinema) evidenciando-se nos banhos de mar e no início do uso social da praia no Recife.

O inglês Henry Koster, ao chegar ao Recife em 1809, expressou a sua compreensão da cidade, como que "surgida" dos arrecifes:

Onde o mar se arrebenta nasce uma paisagem

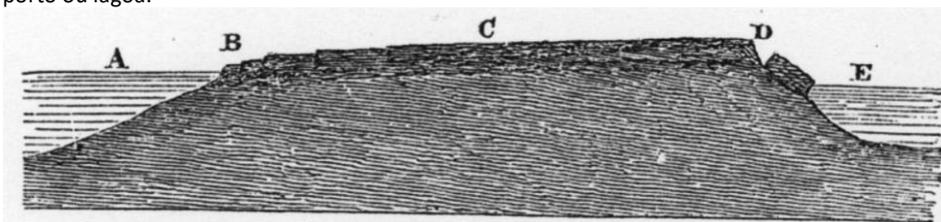
Em seguida se encontra a cidade do Recife, que, surgindo sobre o banco de areia muito baixo, parece sair das ondas. Os navios, colocados por diante, escondem-se em parte e o colar de rochedos que os separa do mar e contra o qual as vagas rebentam com furor faz crer que estão encahados, tanto mais que não se descobre entrada alguma e que parecem fechados por todos os lados. A pequena torre ou forte, colocada sobre a ponta norte do recife, atrai bem depressa a atenção, e faz perceber a entrada. Avizinhamo-nos de terra, um pouco ao sul da cidade, e a costeamos, a pouca distância do arrecife, esperando um piloto (KOSTER, 1942, p. 30).

A inglesa Maria Graham, em sua passagem pelo Recife em 1821 apontou, em seu diário de viagens, notas sobre a impressão que teve desse alinhamento rochoso natural:

O recife é certamente uma das maravilhas do mundo: tem escassamente dezesseis pés de largura ao alto. Inclina-se mais violentamente que o quebra-mar de Plymouth, até uma grande profundidade para o lado de fora, e é perpendicular, pelo lado de dentro, por muitas braças. Aqui e ali umas poucas irregularidades, ao alto, devem ter outrora perturbado o porto [sic] nas marés altas ou nos ventos fortes (GRAHAM, 1956, p. 110-111).

Chama-se atenção ainda o registro dessa linha de arrecifes feita pelo naturalista Charles Darwin, no século XIX, quando de sua passagem pelo Recife. Segundo Barreto (2010, p. 2), “Charles Darwin em 1841 mencionou o recife da cidade do Recife chamando-o de “um notável banco de arenito” (*a remarkable bar of sandstone*), grafando em desenho esse acidente geográfico (Figura 3).

Figura 3: Banco de arenito da costa do Recife, representado por Charles Darwin em 1841. Tradução do título original: “Seção transversal: alturas verticais exagerada consideravelmente. Legenda: A. Nível do mar na maré baixa; B. Diminuição de massas, densamente revestidas com *Serpulæ*; C. Cúpula do banco de areia, que geralmente se inclina um pouco em direção ao mar; mas a inclinação na xilogravura foi involuntariamente aumentada; D. Diminuição de massas de arenito exposta; E. Superfície do porto ou lagoa.



Fonte: Darwin (1841).

Azevedo (1964), destacando a notabilidade dos arrecifes com acidente geográfico, ressalta o interesse despertado em outros naturalistas estrangeiros como C. F. Hartt e J. C. Branner:

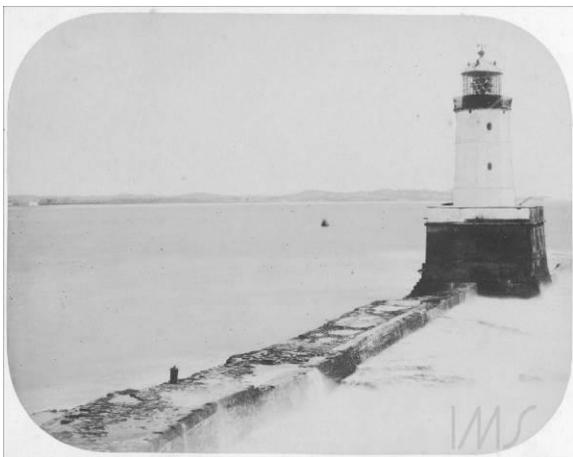
Outros aspectos notáveis desse setor do litoral brasileiro são os recifes de arenito e de coral. Ocorrem em trechos interrompidos. Foram pormenorizadamente estudados sobretudo por C. F. Hartt e J. C. Branner. Os recifes de pedra são faixas de arenito mais ou menos retilíneas, representando antigas praias arenosas consolidadas por carbonato de cálcio. (AZEVEDO, 1964, p. 109).

O que desperta interesse a partir disso é o fato de que os arrecifes do Recife, como diques

naturais, possibilitaram efetivamente o estabelecimento de uma base para atracação de embarcações, dando condições para todo o desenvolvimento econômico que se processou na região. Somado a isso, a importância natural e a significação cultural desse elemento e das espacialidades que conforma foi tema de fotografias, postais, gravuras, pinturas e documentários em vídeo, o que pode ser interpretado como formas de apreensão de uma paisagem referencial para o Recife¹² (Figuras 4 a 15).

Esse local tem sido desde tempos de fundação da cidade apreendido como objeto a ser apropriado materialmente, seja como recurso natural a ser extraído (no caso da feitura de edifícios na cidade a partir do uso de rocha arenítica), seja como suporte de construções infraestruturais (como muro de contenção do mar e o Forte do Picão¹), ou de construções para uso contemplativo (como a antiga Casa de Banhos e o conjunto de esculturas do artista plástico Francisco Brennand, além de uma nova proposta de *Requalificação Urbana do Molhe de Brasília Teimosa até o Parque de Esculturas*.

Figura 4 - Augusto Stahl (1855 circa). Forte de São Francisco da barra (sobre arrecifes). P&B
i:19,9 cm x 25,9 cm sp:26 cm x 36,4 cm
Albumina/ Prata. Autor: Gilberto Ferrez;



Fonte: Instituto Moreira Sales.¹³

Figura 5 - Vista do Arsenal da Marinha (entrada do porto do Recife). i: 20,7 x 26,5 cm
Albumina/ Prata.



Fonte: Pedro Corrêa do Lago *in* Instituto Moreira Sales.¹⁴

¹² Em Duarte (2015), um conjunto de fotografias e pintura realizadas no século XIX evidenciam a importância do registro dos arrecifes na construção da ideia de paisagem urbana do Recife, ilustrando catálogos e postais da cidade, notadamente o trecho do Bairro do Recife.

¹³ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2321>.

¹⁴ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2690>.

Onde o mar se arrebenta nasce uma paisagem

Figura 6 - Charles F. Hartt, com a cidade do Recife ao fundo, durante levantamento da Comissão Geológica do Império.
Autor: Ferrez, Marc. Data: 1875 circa. Dim.: 21,2 x 28,6 cm.



Fonte: Instituto Moreira Sales.¹⁵

Figura 7 - Vista de Navios Atracados. Autor: Lamberg, Moritz. Data: 1880 circa. Dim.: 20,2 x 26,7 cm.



Fonte: Instituto Moreira Sales.¹⁶

¹⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2551>.

¹⁶ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2692>

Figura 8 - "Os arrecifes". Autor: Stahl, Augusto (1875).
P&B: 21 cm x 28,2 cm.



Fonte: Instituto Moreira Sales.¹⁷

Figura 9 - Fotografia dos arrecifes na entrada do porto do Recife (1880).



Autor: Potel, A. (18..-19..?).¹⁸

Figura 10 - Perspectiva do Arrecife e Porto. Autor: Stahl, Augusto. Data: 1888 circa. Dim.: 20,2 cm x 26,1 cm.



Fonte: Instituto Moreira Sales.¹⁹

Figura 11 - Vista do Porto. Autor: Lamberg, Moritz. Data: 1880 circa. Dim: 20,5 x 26,5 cm.



Fonte: Instituto Moreira Sales.²⁰

Figura 12 – Porto do Recife. Autor: Bocage, Francisco du. Data: 1910 circa.



Fonte: Instituto Moreira Sales.²¹

¹⁷ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/>¹⁷

¹⁸ Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59657750.r=RECIFE.langPT>. Acesso em: 21.05.2015

¹⁹ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2323>

²⁰ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2691>

²¹ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2052>

Figura 13: Título: Obras do Porto – A Muralha. Lisboa: Oficinas Typographicas do Anuario Commercial, 1913²².



Fonte: Album de Pernambuco.

Figura 14: Casa de Banhos. Lisboa: Oficinas Typographicas do Anuario Commercial, 1913.



Fonte: Album de Pernambuco.²³

Figura 15 - Cena de banhistas na praia de Boa Viagem- imagem do documentário "A Veneza Americana" (1926), de Hugo Falangola e J. Cambiere²⁴.



Fonte: A Veneza Americana (1926).

Sabe-se que a paisagem marítima foi primeiramente evocada como tema de interesse na literatura (poemas e relatos de viagem), e na pintura (alcançando com esta a condição de validade, pela imagem visual), como atesta Cauquelin (2007). Empreendeu-se, assim, uma determinada sensibilidade social pela partilha de percepções que descobriam o litoral, induzindo um movimento do público à beira-mar e ao uso social da praia.

Conjectura-se então que, da significação histórico-cultural evidenciada pelas imagens

²² Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=228.

²³ Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=228

²⁴ Pontua-se que trechos do filme "A Veneza Americana" (realizado por Hugo Falangola e J. Cambiere), de 1925, produzido no período denominado "ciclo do Recife", e provavelmente financiado pelo governo de Sergio Loreto segundo Araújo (2013), trazem imagens do momento inicial de ocupação da praia, ao sul da cidade do Recife, mostrando o usufruto dos banhos de mar. Segundo Araújo (2013, p. 97): "Entre as obras mais ambiciosas e polêmicas de Loreto figuram a construção da Avenida Beira-Mar, em Boa Viagem, e a modernização do Porto do Recife. Tanto quanto as obras, porém, merece especial atenção o eficiente esquema de propaganda montado para divulgá-las [...]".

representativas da paisagem dos arrecifes, passa-se à significação social e política da Calçada do Mar no processo de produção da cidade, a partir dessa borda marítima (Figuras 16 a 18).

Figura 16 - Arrecifes subsuperficiais em período de preamar.
Foto aérea a partir de Boa Viagem (no limite sul com
Jaboatão dos Guararapes).



Foto: André Emery (cedido) (s/d).

Figura 17 - Arrecifes aflorados em período de baixa-mar,
formando "piscinas" naturais. Foto da praia de Boa
Viagem.



Foto: André Emery (cedido) (s/d).

Figura 18 - Arrecifes aflorados em período de baixa-mar. Foto a partir da praia de Brasília Teimosa, visualizando-se ao fundo
as construções da orla do bairro de Boa Viagem.



Foto: O autor (2015).

Nesse sentido, estabelece-se a praia delimitada pela *Calçada do Mar* na costa marítima do Recife como objeto teórico-empírico da presente investigação, em razão de intuir-se que neste

espaço público, a partir da relação entre o homem e o ambiente natural sobre o qual a cidade se construiu, tecida desde tempos fundacionais dessa urbe, emerge uma paisagem que manifesta a dimensão pública, comunal e coletiva da cidade, como sua expressão material (física) e sensível (fenomenal).

Mais especificamente, que em torno dessa linha de arrecifes se funda uma (subliminar) paisagem, que pode ser apreendida intersubjetivamente pelos sujeitos sociais, apresentando-se como elo possível para se apreender o sentido público na cidade.

Acredita-se então que a revelação da sua condição híbrida, de natureza e cultura, e de gênese, como paisagem fundacional constituinte do Recife, para além de explicitar sua condição imanente, possibilita um olhar mais ampliado sobre esse elemento, bem como um olhar reflexivo sobre o Recife, como um espelho capaz de induzir a uma introspecção do olhar voltado para entender o sentido que se expressa numa cidade que, em seu topônimo, já se revela- Recife, que deriva de arrecife, termo oriundo da palavra árabe *al-racif*.

Referências

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). In: *Revista Estudos Históricos*. [On line]: Rio de Janeiro; vol. 26, nº 51, p. 94-112, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v26n51/n51a06.pdf>>. Acesso em: 08 maio 2015

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. *As praias e os dias: história social das praias do Recife e de Olinda*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

AZEVEDO, Aroldo de. *Brasil: a terra e o homem*. Vol. 1. As bases físicas. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/brasil-a-terra-e-o-homem-as-bases-fisicas>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

BARRETO, Alcina Magnólia Franca; et al. Arrecifes, a Calçada do Mar de Recife, PE - Importante registro holocênico de nível relativo do mar acima do atual. In: WINGE, Manfredo; et. al (Ed.). *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*, vol. 3, p. 251-262. Brasília: CPMR, 2010. Disponível em: <<http://sigep.cprm.gov.br/sitio040/sitio040.pdf>>. Acesso em: 08 maio 2015.

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

DUARTE, Mirela Carina Rêgo. *A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Recife: 2015.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil, e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Trad. Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/diario-de-uma-viagem-ao-brasil-e-de-uma-estada-nesse-pais-durante-parte-dos-anos-de-1821-1822-e-1823/preambulo/5/foto>>. Acesso

em: 22 fev. 2017.

KIDDER, Daniel Parish, FLETCHER, James Cooley. *O Brasil e os brasileiros: esboço histórico e descritivo*. Vol. 2. Trad. Elias Dolianiti. São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941. Disponível em:< <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-brasil-e-os-brasileiros-esboco-historico-e-descritivo-v2/preambulo/6/texto>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Trad. Luiz da Câmara Cascudo. Biblioteca pedagógica brasileira. Brasiliana. Série 5a. Vol. 201. São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942. Disponível em:< <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/126/Viagens-ao-nordeste-do-Brasil>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

LEÃO, Tânia Carneiro (org.). *Guia prático da Cidade do Recife*. Recife: Graf. e Edit. Liceu, 1999, p. 129.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

RIOS, Carlos; VALLS, Marcela. Carta arqueológica dos naufrágios do litoral de Pernambuco: de 1503 a 1600. In: *Revista Navigator* [on-line], v.6, n.12, 2010, p. 90-104. Disponível em: <http://www.revistanavigator.com.br/navig12/art/N12_art2.html>. Acesso em: 08 maio 2015.

SAMPAIO, Teodoro. *O tupi na geografia nacional*. 5a. edição. Brasiliana, vol. 308. São Paulo: Editora Nacional: Brasília, DF: INL, 1987. Disponível em:< <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-tupi-na-geografia-nacional>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem*. Estudos. Lisboa: Universitas Oliponensis. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

VEREZA, Solange C. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Letras e cognição n. 41, p. 199-212, 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/41/artigo10.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2015.

WÄTJEN, Hermann. O domínio colonial holandês no Brasil. Um capítulo da história colonial do século XVII. Trad. Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Biblioteca Pedagógica Brasileira. Brasiliana. Série 5a. Vol. 123. São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. Disponível em:< <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-dominio-colonial-holandes-no-brasil>>. Acesso em: 22 fev. 2017

WINGE, Manfredo; et al. (Ed.). *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*. Brasília: CPRM, 2013.

3 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM-POLÍTICA DA PAISAGEM

3.1 A problemática da paisagem na cidade

A presente investigação é motivada pela constatação empírica de que no recente processo de desenvolvimento urbano na cidade do Recife a paisagem tem sido negligenciada como categoria estruturante da prática e do planejamento (da mesma forma como provavelmente acontece em tantos outros centros urbanos do Brasil).

Observa-se, primeiramente, que a prática do *pensar* a paisagem na Cidade tem sido posta de lado pelos agentes políticos e pelo Estado, evidenciando-se pela ausência do tema como princípio e fundamento das políticas de desenvolvimento e ordenamento territorial:

Pensar a cidade é um ofício de muitos apesar de no presente existir a propagação de que o importante é apenas estar envolvido no turbilhão da fruição cidadina. Esse ofício de reflexão encontra-se abalado pela rapidez das mudanças no padrão de produção e de consumo nas sociedades contemporâneas, inclusive no Brasil (PONTUAL; SÁ CARNEIRO, 2005, p. 13).

É assim que, atinente à observação de Carlos (2007, p.19), “[...] não raro, a cidade vem sendo pensada ora como quadro físico (um simples mapa aberto na prancheta), ora como meio ambiente urbano (e, nessa dimensão, “naturalizada”), e em ambos os casos, ignora-se o conteúdo da prática socioespacial que lhe dá forma e conteúdo”.

O que se quer enfatizar pode também ser apoiado no que Berque (2009) explicita: uma coisa é o fato da paisagem existir, a partir do ato da percepção, dirigida por um ver/sentir; e outra é que ela seja admitida como objeto do pensamento, formulada e construída como objeto do conhecimento. Isso nos leva a compreender que “pensar” a paisagem, nesses termos, não é o mesmo que representá-la - como se fora apenas um espelho do que se vê, produzida pelo mecanismo da percepção visual.

Por outro lado, acredita-se que há uma relação entre a capacidade de perceber a paisagem pelos sentidos e de apreendê-la pelo entendimento, conferindo uma compreensão que ultrapassa a sua camada mais superficial, a da representação imagética, para admiti-la como fenômeno manifesto à consciência. Isso pode nos abrir um caminho para discutir a paisagem na cidade em sua dupla dimensão, objetiva (material) e subjetiva (sensível), ao mesmo tempo.

No atual contexto pelo qual a cidade do Recife passa, há uma notória fragilização da discussão da paisagem na prática da política urbana. Salvo o evidente esforço de se inserir a categoria paisagem em diversos instrumentos técnico-jurídicos de gestão do território, como no Plano Diretor e na Lei de Uso e Ocupação do Solo, observa-se que o tema “paisagem” aparece de forma pontual e, no

mais das vezes, se estabelece apenas como pano de fundo nas disputas políticas sobre os espaços da cidade.

Ainda que tal aparição seja fruto de um hercúleo esforço de parte dos técnicos em fazer compreender as especificidades da geografia e da paisagem do Recife, caracterizada sobremaneira pela presença dos rios Capibaribe e Beberibe que atravessam a cidade, de oeste a leste, do mar que a banha, e dos morros que delineiam o seu horizonte a norte, pouco a prática arquitetônica e urbanística contemporânea no Recife tem absorvido e compreendido essa essencialidade.

Sobre isso é exemplar a tese *Paisagem-postal*, de Lúcia M. S. C. Veras (2014), que versa sobre a recente interferência em uma das paisagens identitárias do Recife, a do bairro de São José, em razão da construção de duas torres de 41 (quarenta e um) pavimentos na porção mais a norte do bairro (Pier Duarte Coelho e Pier Maurício de Nassau), na borda aquática da bacia do Pina, com visibilidade aberta para a orla marítima da cidade, no trecho denominado de Cais de Santa Rita (Figura 19), e sobre a intenção (projeto aprovado em 2012 pela Prefeitura do Recife) de construção de mais 14 (quatorze) torres²⁵ de mesmo porte construtivo na porção sul do mesmo bairro, no trecho denominado de Cais José Estelita (Figura 20).

Figura 19 - Foto aérea da Bacia do Pina com os edifícios Pier Duarte Coelho e Maurício de Nassau ao fundo.



Fonte: Caderno recifense. Novo Recife: segundo o MPF, leilão é nulo. (Abril, 2013)²⁶.

Figura 20 - Simulação da construção dos edifícios do projeto Novo Recife no Cais José Estelita.



Fonte: Diário de Pernambuco. Consórcio apresenta redesenho do projeto Novo Recife (01.11.2014)²⁷.

Na verdade, esse processo de construção de espigões cada vez mais altos na cidade, sob o

²⁵ No final de 2014 o projeto foi remodelado pelo consórcio de construtoras que adquiriu o terreno em leilão (2008) junto à União Federal, desenvolvendo uma nova versão do projeto em acordo com a Prefeitura do Recife passando a apresentar 13 edifícios (antes 14) entre 12 e 38 pavimentos (antes 40 pavimentos), possuindo agora alturas que variam de 42 a 137 metros de altura (no original mediam 140 metros), e justificando um incremento de 655 de área pública (anteriormente previa-se 45%). Estes edifícios estão projetados para ocupar um terreno de 100 mil metros quadrados onde existe o Pátio Ferroviário das Cinco Pontas, um exemplar da arquitetura ferroviária e industrial brasileira do século XIX. Fonte: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/11/consorcio-de-construtoras-apresenta-alteracoes-para-o-projeto-novo-recife.html>

²⁶ Disponível em: <<http://cadnorecifense.blogspot.com.br/2013/04/novo-recife-mpf-denuncia-leilao-do.html?view=timeslide>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

²⁷ Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vidaurbana/2014/11/06/interna_vidaurbana,541095/consorcio-apresenta-redesenho-do-projeto-novo-recife.shtml>. Acesso em: 04 mar. 2017.

slogan do *Novo Recife* sugere, por um lado, que o Recife está velho, e por outro que o novo, simbolizado pelas altas torres desses edifícios, amuralhados e envidraçados, é o que renova e atualiza a cidade.

Mas os seus muros, além de se constituir numa barreira à visibilidade, parecem ter sido erigidos justamente para proteger quem dentro dele se situa, da cidade; e o vidro, quase sempre espelhado, que muitas vezes reveste a superfície externa dessas construções, para rebater qualquer possibilidade do olhar permear a cidade.

Essa discussão, envolvendo a questão imobiliária no Recife, no que tange à crescente "demanda" por construções de torres de edifícios, se mostra também no argumento do filme *Aquários* (2016), de Cléber Mendonça Filho. A trama gira em torno de um conflito envolvendo um prédio residencial na praia da Boa Viagem, o edifício *Aquarius* (que na realidade é denominado de *Oceania*) - um dos últimos exemplares da arquitetura residencial multifamiliar, construído em meados do século XX no Recife, de três pavimentos. A estória gira em torno do fato de que todos os apartamentos foram comprados por uma construtora local, sob a intenção substituí-los por outra construção, sendo esta de gabarito elevado, nos moldes dos edifícios residenciais de alto luxo, existentes na orla de Boa Viagem.

Acontece que a única moradora que permaneceu no edifício, uma senhora de 65 anos chamada Clara (a protagonista do filme, vivida pela atriz Sônia Braga), à exceção de todos os demais antigos residentes, resiste em vender o apartamento onde passou a maior parte de sua vida, e continua habitando-o. O enredo se desenvolve em torno dessa resistência, e do impulso construtivo (ou destrutivo) da construtora que empreende inúmeras táticas para tentar expulsá-la de lá, desde insistentes ofertas financeiras para a compra do seu imóvel, passando pela realização de inúmeras perturbações à sua moradia, a fim de forçá-la a sair do apartamento - visto que a manutenção dessa moradia impedia que o antigo edifício fosse demolido desse lugar ao projeto pretendido pela construtora.

Essa problemática, que é mais ampla, não está representada somente no empenho das construtoras em erigir suas altas torres, em sua materialidade física, embora elas evidenciem mais claramente essa postura individualista e privatista, mas deixa claro o modo atual de se construir *na* cidade, que tem sido mesmo a forma de construir *a* cidade (Figura 21).

Figura 21 - Vista da orla marítima dos bairros do Pina e Boa Viagem, Recife, Pernambuco.



Fonte: O autor (2015).

O espaço público da rua também tem refletido essa lógica. A rua se apresenta, cada vez mais, inóspita, destinada a servir à demanda crescente de carros, para dar conta desse fluxo frenético de automóveis. Paradoxalmente, cada vez mais tem-se mais ruas abertas ou alargadas no Recife, mas às custas de ter sua vocação como espaço público invertida, na medida em que este é praticamente dominado pelo espaço privativo dos automóveis particulares. O espaço público é, nessas condições, no máximo, um conjunto disjunto de espaços privados.

Sem pretender tecer qualquer juízo de valor sobre o comportamento humano, o que disso desperta é que essa postura parece impregnada na atualidade, na instância da vida social da cidade, no modo de vivenciá-la, de construí-la.

O mais preocupante nisso não está, propriamente, na dimensão em altura dessa novas construções, não se querendo aqui tecer um comentário genérico ou prescritivo sobre as dimensões que os edifícios deveriam possuir na cidade, mas no fato de que, se a paisagem tem sido, em alguma medida, levada em conta na construção da cidade é, majoritariamente, a partir de uma abordagem individualista e privatista do espaço urbano, delineado à reboque das demandas dos "legítimos" proprietários de terras, que conquistam seus espaços com a anuência do poder público transformando, até em alguns casos, bens públicos em particulares, por meio de operações de concessão, parceria público-privada ou compra via leilão, tendo sido este o caso do terreno do Pátio Ferroviário das Cinco Pontas.

É nesse sentido que, para Lefebvre, "[...] as relações capitalistas assumiram o controle dos elementos do espaço e fragmentaram o meio ambiente [...]" (GOTTDIENER, 1977, p. 134), e essa pulverização acabou refletindo-se a partir das "esculturas sem pedestal", como podem ser entendidos os edifícios individuais produzidos como obras de arte; o que impede a realização de uma perspectiva humanista do espaço como um conjunto integrado.

Observa-se que, no mais das vezes, a paisagem, quando trazida à discussão, termina por servir ao (des)propósito dos projetos de interesse privado, desconsiderando que a cidade possui um sentido que extrapola os interesses individuais, concebendo-se a existência de sua dimensão paisagística na qual pode residir a compreensão da paisagem como fenômeno de interesse público.

O que se reflete nisso, mais concretamente, é a existência de uma superficialidade no trato da dimensão paisagística da cidade, ou no mínimo parcialidade, pela não consideração da dimensão pública que ela compreende - o que implica entender que pensar a paisagem na cidade requer considerar uma outra dimensão nela inscrita, a coletiva, uma vez que a forma como eu a apreendo e concebo, no contexto de sociabilidades da vida na cidade, diz respeito não só a uma realidade individual, mas essencialmente pública, comunal.

Sem necessariamente querer aqui estabelecer uma relação de causa e efeito, indica-se que a política urbana do Recife, como provavelmente acontece no Brasil em geral, está centrada predominantemente em instrumentos prescritivos, normativos e jurídicos de gestão (SOUZA, 2013a), sendo guiada por uma lógica racional-instrumental de ação, acreditando suficiente se prescrever normativamente o que diz respeito à dimensão material da cidade, onde a terra é juridicamente cindida entre o que é público e o que é privado, preocupando-se apenas com a divisão político-administrativa do território para fins arrecadatórios ou de planejamento de despesas, deixando de lado a dimensão da vida vivida, onde a percepção da cidade como paisagem reside na construção objetiva-subjetiva da realidade, pelo sujeito.

O planejamento da cidade recai, em última análise, sobre a gleba, a quadra, o lote, no âmbito do domínio privado, regulando a construção da cidade a partir dessas unidades individuais. E isso claramente se traduz num modo de construir a cidade como resultado de um somatório de unidades particulares, sem quaisquer garantias que, no final, essa soma resulte numa totalidade compreensível, inteligível.

Nesse contexto, chama-se atenção para o que resulta dessa soma na cidade:

[...] os objetos, cujas imagens são projetadas no campo visual do observador, constituem, na sua maioria, domínio privado dos proprietários dos bens móveis ou imóveis que estão instalados no local. Dessa maneira, sem o desejar, cada proprietário, por intermédio da ação que empreende nos seus próprios domínios, concorre para formar o desenho final da paisagem, a qual, diversamente do que ocorre com o uso dos bens privados, está disponível para toda a coletividade. É assim possível dizer que, de certo modo, essa coletividade, formada pelo número indeterminado de observadores, frui de um bem que, sendo diferente dos bens individualmente considerados, é composto involuntariamente pela atividade de proprietários privados (JORGE; GENTIL, 2009, p. 3000-3001).

Vale apontar que para H. Lefebvre o Estado condensa uma estrutura de poder, de dominação, pela "[...] destruição do espaço social e pela sua substituição por um espaço instrumental, fragmentado [...]" (GOTTDIENER, 1977, p. 146). Essa destruição do espaço social como suporte da vida cotidiana é realizada em decorrência da produção de um espaço abstrato pelo Estado. Nesse sentido,

A destruição do solo espacial sobre o qual transcorre a existência humana desalienada é efetuada pela predominância do espaço abstrato de dominação

política, provocada pelas intervenções do Estado mascaradas pela ideologia do planejamento" (GOTTDIENER, 1977, p. 148-149).

Essa inquietação inicial pode ser ampliada argumentativamente pela verificação de que no desenvolvimento urbano empreendido pelas cidades ocidentais capitalistas assiste-se a uma crescente fragmentação socioespacial²⁸, o que impacta tanto as relações sociais que nelas se estabelecem, quanto a apreensão de suas paisagens:

A paisagem, como ofício de pensar a cidade, tem por base argumentos de épocas anteriores que valorizam a arte e a natureza. Mas, no presente a relação arte e natureza tem sofrido transformações principalmente pelo acelerado adensamento construtivo e verticalização, gerando paisagens estanques e fragmentadas (PONTUAL; SÁ CARNEIRO, 2005, p. 14).

Intui-se que isso se dá em razão da ausência de uma política territorial que considere a Cidade como um "ecossistema" (LEFEBVRE, 2001), como uma totalidade constituída pela relação entre as diversas partes e, por assim dizer, como objeto apreendido pelos indivíduos enquanto sujeitos sociais, a partir da percepção e do entendimento de suas paisagens.

Assim, de uma forma geral, verifica-se que a paisagem enquanto categoria do pensamento tem estado à margem do processo de produção espacial das cidades brasileiras, marcadamente no contexto das organizações estatais reprodutoras de uma lógica de ação economicista e desenvolvimentista. Relativo a isso, Maderuelo (2009, p.11, grifo nosso) enfatiza: "[...] frente a densa rede de cadeias de interesses econômicos e políticos sobre a paisagem, chama a atenção o escasso esforço que, em comparação, se está realizando em «pensar» a paisagem."²⁹

Dessa forma, ainda que revelando-se enquanto um problema latente, intui-se que a categoria *paisagem* não foi efetivamente alçada à agenda política, tão pouco formulada³⁰ no seio da política pública de desenvolvimento urbano no Recife, ou se considera que em alguma medida foi, se estabeleceu sob um modo de planejamento que a aborda a partir de uma visão retraída da realidade, tipo voo de pássaro, que tudo praticamente unifica lá de cima, servindo para idealizar um planejamento à distância.

Esse tipo de abordagem é uma invenção moderna, "descoberta" e enaltecida por Le

²⁸ Entende-se aqui o termo socioespacial como sendo o espaço adjetivado pela dimensão social. Isso por considerar, em acordo com SOUZA (2013b), que o espaço social não se esgota na materialidade, mas explicita realidades entrelaçadas, compreendendo-se com isso que relações sociais espacializam, incluindo aí as relações de poder, e podem ser admitidas na sua espacialidade. Propriamente, o autor define o espaço social como "[...] aquele espaço produzido socialmente, fruto de transformação e apropriação da natureza [...]" (SOUZA, 2013b, p.117).

²⁹ Tradução nossa do texto original: "[...] frente a la tupida red de cadenas de intereses económicos e políticos que se cierne sobre el paisaje, llama la atención el escasso esfuerzo que, en comparación, se está realizando en pensar el paisaje" (MADERUELO, 2009, p. 11).

³⁰ A *agenda* e a *formulação* constituem, pela abordagem de Howllet (2013), as duas primeiras etapas de um *ciclo de políticas públicas*, seguidas pela *implementação* e pela *avaliação*.

Corbusier, que vem sendo seguida como instrumento, praticamente único, e maior, do planejamento urbano desde início do século XX:

No século XX, uma cultura visual da altura instala-se e desenvolve-se; também é uma cultura da ação sobre o espaço, uma cultura da organização que enxerga os territórios em grande escala, os pensa, e os representa também, na forma do plano. A aviação, a vista a voo de pássaro são elementos constitutivos da implantação de certo pensamento do espaço e da paisagem urbana (BESSE, 2014, p. 104).

A cidade vista de cima amalgama todas as grandes diferenças e conflitos que lá de baixo se faz sentir, onde a paisagem é utilizada com o propósito de "naturalizar" a *dimensão desigual das relações sociais*, culminando por ser uma grande *montagem político-ideológica* (BESSE, 2014).

Esse tipo de relação com o mundo é representativo de uma cultura paisagística "[...] que coloca o olho e a visão no centro do processo de percepção da paisagem, em detrimento dos outros sentidos" (BESSE, 2014, p. 106).

Essa perspectiva é a mesma que defende que: "tudo tem que ser viável economicamente, tudo tem que trazer riqueza, mesmo que as consequências sejam drásticas para o meio ambiente e tragam prejuízos às pessoas" (FAGÚNDEZ, 2004, p. 216-217):

Como destaca Derani [Cristiane Derani], evidente é o antagonismo entre ecologia e economia, pois, enquanto a ecologia se assenta em uma descrição de tempo e espaço, e os processos de transformação de matéria-prima se exercem sobre um conjunto finito de recursos naturais, a economia não considera as noções de tempo e espaço, considerando os recursos naturais como infinitos e inesgotáveis, justificando a necessidade de um contínuo crescimento, revelado por uma incessante geração de valor, concebida como o início e a finalidade de todo processo produtivo (DUARTE, 2004, p.517).

Segundo Ost (1995, p. 15), este posicionamento é o que estabelece a cisão entre o naturalismo e antropomorfismo, entre os defensores da "natureza-sujeito", como no movimento da *deep ecology*, quando a natureza assume a posição de "norma de conhecimento e regra de ação", e os defensores da "natureza-objeto", como produto do utilitarismo no qual o sujeito impõe sua vontade e visão sobre as coisas que o envolve. Nessa posição, o sujeito vê o mundo como objeto, em separado dele, se colocando apartado de tudo e de todos (ELIAS, 1994).

É nesse contexto que se pode entender a expressão "capitalismo parasitário" proposto por Bauman (2010), refletindo o modo cada vez mais individualista e privatista da sociedade, que age ao modo de um "parasita" que suga todos os recursos disponíveis do hospedeiro até a sua completa falência. Essa postura já era denunciada por Simmel no início do século XX, nos primeiros tempos da modernidade, reclamando o modo "prosaicista", signatário da lógica da economia do dinheiro.

Em analogia, a cidade não parece ter sido adotada como o "hospedeiro" preferido de "parasitários" que se apropriam da coisa pública em seu único benefício? Nisso, se todos os espaços

da cidade são consumidos indiscriminadamente como qualquer outro objeto que pode ser comprado por meio do dinheiro, que experiência de cidade, como obra coletiva, nos resta? E, conseqüentemente, que experiência de paisagem, como manifestação social e política, comum e coletiva na cidade é possível?

É nesse íterim que também se pode compreender a assertiva de Berman (1986), ao refletir as implicações dessa lógica moderna na cidade, e seus efeitos no espaço público urbano:

O eclipse do problema da modernidade nos anos 70 significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser” (BERMAN, 1986, p. 32-33).

Pelo exposto, concebe-se que a problemática aponta para uma **crise teórica e prática na abordagem da paisagem como dimensão material-sensível na cidade**, o que nos aproxima da perspectiva oferecida por Marx no que tange à tomada da realidade como um movimento cujas crises, inerentes ao processo de reprodução, pode ser um elemento elucidativo dos seus conteúdos.

Como imagem dessa crise, característica da dialética da modernização e do modernismo, oferece-se a expressão- “tudo o que é sólido desmancha no ar” - que vem de Marx, retirada do Manifesto Comunista. Tal imagem pode se prestar a explicar esse contexto na medida em que, segundo Berman (1986, p. 89), a “[...] tensão entre a visão 'sólida' e a visão 'diluidora' sobre a vida moderna nos leva a crer a iminência da diluição das formações sociais”.

Nesse sentido, consideramos que a paisagem percebida assume igualmente essa liquidez apontada por Berman (1986) e enfatizada por Bauman (2001), como um fenômeno propriamente social em flagrante processo de dissolução, de “desintegração” ou mesmo “derretimento”, decorrente que é da prática capitalista, marcadamente excludente e privatista.

Tal contexto pode ser ilustrado em razão do que Berque (2012, p.11) denomina de “tríplice objetivação moderna – a do corpo, a das pessoas e a do ambiente”, cindindo assim o mundo em partes quase que irreconciliáveis, marcando definitivamente na história uma nova direção na relação entre o homem e a natureza.

A questão acima aponta, na verdade, para um contexto mais amplo, no qual se observa uma crise de valores da sociedade e da ética do Estado (DUARTE, 2004); uma crise de representação política envolvendo os direitos constitucionais e uma crise ambiental nas escalas local e global; bem como se apresenta, segundo Berque (2009), como resultado do conjunto de nossos comportamentos: “[...] nossa maneira de ser, de pensar, e de atuar na Terra - um assunto que vai muito mais além do

paisagismo, mas do qual a paisagem é um fiel reflexo"³¹ (BERQUE, 2009, p. 24, tradução nossa).

Segundo essa orientação, sugere-se que o pensar a paisagem deve ser criticamente reflexionado enquanto *práxis*, onde a ação prática se estrutura ao mesmo tempo em que teoria de conforma, sendo a *práxis* uma espécie de síntese superior que transcende a divisão entre prático e teórico, na acepção marxista³² do termo.³³

Então, a *prática do pensar* a paisagem na cidade se coloca no sentido de reflexionar essa categoria no processo de produção e reprodução do espaço urbano, manifesta a partir da experiência direta do sujeito neste espaço, como lócus de sua atuação como ser social, como sujeito de direitos e deveres, ciente de *si* e dos *outros*. Nesse sentido, experienciar a cidade a partir da paisagem seria já, em alguma medida, pensar a cidade como paisagem, como totalidade de uma coletividade.

Para tanto, usando-se a abordagem de Serrão (2013, p. 160), defende-se "[...] a indispensável reaproximação entre cidade e paisagem, na dupla vertente de trazer a paisagem à cidade e de reinserir as cidades nas suas paisagens [...], num processo que "[...] só será possível mediante a reabilitação da natureza".

Mas no que a problematização do tema da paisagem, a partir da compreensão da experiência subjetiva e intersubjetiva, das dimensões privada e pública, pode efetivamente contribuir para pensar a cidade?

Acredita-se que a paisagem se constitui numa clara manifestação da relação objetivo-subjetivo, como "manifestação sensível de uma determinada escala do espaço" (BERQUE *apud* HOLZER, 2004, p. 58) visto que, segundo Serrão (2013), falar da paisagem enquanto categoria implica em dizer que ela enquadra a *parte objecti* e a *parte subjecti*, e que, segundo Berque (2012, p. 40) "[...] o ambiente está impregnado pela nossa subjetividade. Não estamos somente imersos biologicamente nele; ele condiciona também nossa identidade e nossa personalidade através dos valores que nós lhe apomos. Em outras palavras: enquanto paisagem".

Postula-se então que a não consideração da relação entre as dimensões objetiva e subjetiva da e na cidade dão margem a um processo de desterritorialização que implica em perda de referenciais sensíveis para os cidadãos, o que acaba por constituir uma percepção igualmente fragmentada da realidade, dissociando as pessoas (como sujeitos sociais) da cidade, como meio

³¹ Tradução nossa do texto original: "[...] nuestra manera de ser, de pensar y de actuar en la Tierra – un asunto que vá mucho mas allá del paisajismo pero del que el paisaje es un fiel reflejo" (BERQUE, 2009, p. 24).

³² Bottomore (2001) enfatiza que Marx desenvolveu mais profundamente o conceito de *práxis* nas obras "Manuscritos Econômicos e Filosóficos" e em "Teses sobre Feuerbach", defendendo uma nova filosofia, um pensamento metafilosófico, como uma necessidade da filosofia tornar-se prática, parecendo sugerir a filosofia como uma das formas de *práxis*, como *práxis* revolucionária, propondo a "transformação do trabalho em autoatividade".

³³ Seguindo esse entendimento, tanto a interpretação dada por Gramsci (1970), Shelling e Hegel, como também por Mao Tsé-Tung (BOTTOMORE, 2001), vão no sentido de definir a *práxis* como "unidade do saber e do fazer".

existencial que lhes dá suporte, ou melhor, lhe constitui.

Por outro lado, considerando que a presente investigação parte da problematização da relação paisagem, espaço público e cidade, e que de modo mais claro essa relação se mostra em suas nuances em momentos de ruptura sociocultural, nos parece oportuno trazer as reflexões tecidas por George Simmel, inicialmente sobre a cidade, na virada do século XIX para o XX na Europa, pela correspondência que parece ter com a atualidade.

Pontua-se que a reflexão de Simmel sobre a cidade, em seu texto “As grandes cidades e a vida do espírito” (1903), promove uma discussão sobre o processo de sua emergência dos grandes centros urbanos, como metrópoles da industrialização, no contexto da virada do século XIX para XX. Nesse texto, Simmel entoa uma crítica ao espírito moderno, como um “espírito calculador”, que impregna o sujeito desta época, como um ser antagônico ao habitante da pequena cidade (rural), a partir do que observa ser um crescente processo de ruptura dos laços sociais anteriormente estabelecidos. O sujeito, tomado pela individualidade como princípio de liberdade (SIMMEL, 2009), deixa transparecer a preponderância do espírito objetivo sobre o subjetivo, conforme nota Birman (2014)³⁴.

Salienta-se que o texto supracitado se inscreve em meio à problemática do processo de crescimento e surgimento das grandes metrópoles na Europa, atento principalmente ao que acontecia a Berlim e a Viena (FORTUNA, 2003), momento em que denunciou a nova sociedade que ali emergia: “É-lhes comum a pura objetividade no lidar com os homens e as coisas, em que uma justiça formal acompanha, muitas vezes, uma dureza inexorável”, e ainda: “o desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância daquilo que se pode chamar espírito objetivo sobre o espírito subjetivo [...]” (SIMMEL, 2009a, p. 5; p. 17).

Observa-se que esse espírito objetivo nas cidades pode ser observado, na verdade, desde o os empreendimentos da Roma expansionista no período clássico, promovendo-se a ideia de cidade como *civitas*, destinada à ampliação territorial da urbe e aos negócios, em contraposição à perspectiva mais orgânica, controlada e espiritual dos sujeitos na *polis grega*.

Já nos textos sobre arte e estética, em relação com a cidade, refletindo sobre Roma, Florença e Veneza, Simmel problematiza os desafios da modernidade colocando no centro da discussão a relação indivíduo-sociedade, bem como tratando a cidade como objeto estético, considerando-a em sua totalidade. Segundo Fortuna (2003), o texto de Simmel sobre as grandes cidades e os ensaios sobre as cidades históricas italianas são correspondentes entre si, no que tange à reflexão sobre o espírito das cidades e a dimensão urbana.

³⁴ A problemática apontada inscreve a cidade como “fato social total”, em decorrência da “posição estratégica” que a metrópole, a grande cidade, passava a assumir como signo da sociedade moderna, em oposição à da pré-modernidade. Esta mudança representava, ainda mais, uma alteração nas relações entre espaço e tempo, uma vez que o primeiro tendia agora a uma máxima extensão, extrapolando-se os limites físicos da cidade, enquanto que o segundo abria para a segmentação e aceleração temporal (BIRMAN, 2014).

Numa outra direção, mas refletindo ainda sobre a problemática da cidade da modernidade, Richard Sennett em *Carne e pedra* constrói uma verdadeira historiografia da relação entre corpo e cidade, apresentando a arquitetura e o urbanismo a partir da dimensão sensível do sujeito, de sua corporeidade.

Sua motivação para tal abordagem parece clara quando alerta que há uma *carência dos sentidos* nas cidades contemporâneas, na medida em que afirma que arquitetos e urbanistas têm perdido a conexão com o corpo humano, constatando uma privação sensorial impetrada pelos projetos de arquitetura, que culmina num certo cerceamento tátil que atinge o ambiente urbano (SENNETT, 2008).

Com isso, Sennett (2008) denuncia que o desenho urbano moderno exprime o *medo do contato*, terminando por dispersar as massas urbanas nos centros das cidades, distanciando-se assim de propósitos comunitários e aproximando-se do consumismo.

Nesse contexto, inaugurado mais propriamente no século XIX, a velocidade e o movimento passam a imprimir uma experiência narcótica do corpo no espaço, que impede a percepção da presença dos outros, na medida em que "[...] o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos" (SENNETT, 2008, p. 18)

Sennett (2008; 1998) pontua que nessa desconexão com o espaço é difícil se prestar atenção à paisagem. Se "[...] as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam as suas reações mútuas, como se veem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam" (SENNETT, 2008, p. 17), o espaço público reflete, no movimento frenético, o apartamento corporal entre os sujeitos. Entende-se, a partir de Sennett, que esse comportamento, postura ou prática socioespacial, que se expressa como "ansiedade",

[...] provém do fato de que consideramos a movimentação sem restrições do indivíduo como um direito absoluto. O automóvel particular é o instrumento lógico para o exercício desse direito, e o efeito que isso provoca no espaço público, especialmente no espaço da rua urbana, é que o espaço se torna sem sentido, até mesmo endoidecedor, a não ser que possa ser subordinado ao movimento livre. A tecnologia da movimentação moderna substitui o fato de estar na rua por um desejo de eliminar as coerções da geografia (SENNETT, 1998, p. 28).

3.1.1 A problemática da paisagem no âmbito do planejamento urbano

Considerando como objeto teórico a dimensão pública na experiência de paisagem na cidade e sua ascensão como problema político, importa ratificar o entendimento de paisagem como fenômeno sociopolítico inscrito no processo de desenvolvimento urbano:

Paisagem é agora claramente reconhecida como um essencial componente do planejamento da cidade e do país. Mais do que locais notáveis e belo panorama, a

paisagem é considerada como o ambiente no qual se vive, incluindo paisagens ordinárias onde pessoas vivem diariamente, e onde atividades econômicas são realizadas (SAUTER *et al.*, 2008, p. 7, tradução nossa)³⁵.

Entretanto, a questão que se coloca primeiramente é a de que no âmbito de uma política de ordenamento territorial, como instrumento referencial para as demais políticas públicas nas diferentes escalas espaciais, da cidade ao campo, do local ao regional, incluindo a política de desenvolvimento urbano, se mostra emergente a necessidade de revisar sua eficácia perante os desafios de redução das desigualdades econômicas e sociais, considerando que: “a política do desenvolvimento urbano, a cargo do Poder Municipal, deve atender às funções sociais da cidade e ao bem-estar de seus habitantes (CF, art. 182)³⁶. A questão nuclear é como fixar um *valor social* para a vida humana ordenada com base no chamado *direito à cidade*” (CARMO, 2000, p. 22, grifo do autor).

Vê-se no caso brasileiro um crescente processo de fragmentação espacial, fazendo dos espaços urbanos, intraurbanos e interurbanos, bem como das zonas rurais, áreas amorfas, ininteligíveis, desarticuladas territorialmente, fragmentadas espacialmente, atribuindo-se frequentemente tal processo à ausência de integração entre as diversas políticas públicas setoriais e à desarticulação entre os diferentes atores e sujeitos institucionais, como bem explicitado por Peres & Chiquito (2012):

A multiplicidade das políticas e sua falta de integração, associadas ao arranjo político-territorial do poder nacional acarretaram demandas conflitivas e a aparente fragmentação do território, dificultando a integração do desenvolvimento e um efetivo ordenamento territorial de cunho ambiental (PERES; CHIQUITO, 2012, p. 72).

Dentro desse contexto, intui-se que as políticas territoriais atualmente vigentes no Brasil, baseadas em um modelo instrumental legal de planejamento, têm desconsiderado seus efeitos na paisagem das cidades, refletindo em sua dimensão paisagística o mesmo padrão sociopolítico do Estado capitalista neoliberal de matriz estritamente econômica, que lhe dá origem.

Assim, partindo da observação empírica da existência de uma “crise” no processo de planejamento das cidades, intui-se inicialmente que a dimensão de seu interesse público não tem sido apreendida e conseqüentemente não tem sido adotada como questão (*issue*) pelos atores do campo das políticas públicas, fragilizando e comprometendo o destino configuracional das mesmas,

³⁵ Tradução de: “*Landscape is now clearly recognized as an essential component for town and country planning. More than remarkable sites and beautiful panorama, landscape is considered as the living environment, including ordinary landscapes where people live daily, and where economic activities are made*” (Sauter *et al.*, 2008, p. 7).

³⁶ Constituição Federal, Capítulo II – Da política urbana (artigos 182 e 183). Sobre isso ver, ainda, Lei 10.257 de 2001, que regulamenta os artigos 182 e 183 da CF e estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10257.htm >. Acesso em: 06 mar.2017.

subtraindo o direito dos cidadãos e da sociedade à preconizada qualidade de vida nas *urbes*.

Dessa forma, sugere-se superar os princípios de planejamento que majoritariamente têm sido empregados, como o clássico planejamento físico-territorial (*blueprint planning*³⁷), base de pensamento do urbanismo modernista, e o *system planning*³⁸, que surgiu entre as décadas de 1960 e 1970 em contraposição ao primeiro, estruturado na *Teoria Geral dos Sistemas*, como também uma versão mais equilibrada surgida posteriormente aos dois primeiros, denominada de *mixed scanning* desenvolvida por Amitai Etzione.

Toda essa forma de lidar como o planejamento urbano, conforme Souza (2013, p. 133), “[...] se volta exclusivamente para a adequação do meio a fins preestabelecidos [...]”, tendo como enfoque o processo (*procedural*), no qual “[...] o debate não gira em torno da natureza da realidade, das prioridades do planejamento ou dos problemas concretos a serem superados (isto é, do objeto), mas exclusivamente em torno dos procedimentos (vale dizer, do método)” (SOUZA, 2013, p. 134), marcando um planejamento estritamente regulatório (*regulative planning*)”.

Como resultado dessa prática e não obstante toda a normatização existente envolvendo o desenho das cidades, abarcada pelo corolário de leis, planos e políticas urbanas que orientam as ações físicas sobre o território, observa-se que a expressão paisagística das cidades, como *outputs*, muitas vezes, revela-se enquanto mosaicos ininteligíveis ou, no mínimo, de difícil apreensão por parte dos cidadãos.

Nesse sentido, propõe-se aqui que a Cidade em sua dimensão paisagística deveria ser considerada como reflexo direto das escolhas e diretrizes políticas sobre o território e, especificamente, das políticas públicas de desenvolvimento urbano.

Para tanto, a paisagem, como categoria teórica, não poderia ser admitida como tema de interesse público, e assim como categoria principiológica no desenvolvimento urbano, a fim de possibilitar pensar a dimensão paisagística da cidade?

Nessa direção, pergunta-se em que medida isso pode se dar, considerando o alcance do tema na discussão do *direito à cidade*, no âmbito do direito ambiental, e na ótica do interesse público. É o que se propõe na seção seguinte.

37 Segundo Souza (2013a, p. 123): “Tipicamente trata-se de planos nos quais se projeta a imagem desejada em um futuro mais ou menos remoto – nos estilos ‘a cidade x daqui a vinte anos’ – funcionando o plano como um conjunto de diretrizes a serem seguidas e metas a serem perseguidas (quanto aos usos da terra, ao traçado urbanístico, ao controle da expansão e do adensamento urbanos, à provisão de áreas verdes e ao sistema de articulação).”

3.1.2 A paisagem na perspectiva do interesse público

Não deve ser sem razão que a dimensão paisagística da cidade, e reflexivamente a paisagem como categoria do pensamento, ainda não tenha sido alçada, definitivamente, à agenda política; não tenha sido, efetivamente, considerada como problema público, como uma questão que diz respeito a todos, a coletividade.

Falar da paisagem nessa perspectiva implicaria em evidenciar que ela se apresenta, por vezes, apenas enquanto tema de fundo das discussões sobre a qualidade do meio ambiente, na perspectiva da visualidade, da superficialidade de sua aparência, de sua dimensão objetiva, sem levar em conta a dimensão subjetiva da percepção, nesse processo.

Para tentar equilibrar os pesos nessa balança, cada vez mais desfavorável à cidade como meio ambiente (na qual se integram recursos naturais e culturais, ao mesmo tempo, indissociavelmente), se foi construindo o debate no âmbito do direito. E, nesse ínterim, de dentro do ramo do direito ambiental é que se passou a considerar a dimensão paisagística e a paisagem como fenômeno e objeto de interesse público.

Cabe observar, preliminarmente, que é notória a prevalência da associação da noção de meio ambiente exclusivamente no que tange aos recursos naturais, o que dificulta a compreensão da cidade e da paisagem como temas do direito ambiental. Frequentemente a cidade ainda é posta como assunto alheio ao direito ambiental, como se o fato de a cidade ser uma produção humana, um artefato, prescindisse desse cuidado ou tutela jurídica:

Quando se fala em proteção legal ao meio ambiente a primeira ideia que surge é a de tutelar os recursos naturais. Embora seja nesse sentido a maior parte do discurso ambientalista – engajado na preservação da flora, fauna, água e ar – a paisagem urbana, como parte integrante do meio ambiente, é também um interesse a ser resguardado (JORGE; GENTIL, 2009, p. 3002).

Por isso, ainda se exige que o tema ambiental e o entendimento de meio ambiente sejam mais bem refletidos no que se refere à produção social humana, sem precisar cindir a totalidade do mundo entre meio ambiente natural e meio ambiente cultural, como se um excluísse o outro.

Nesse âmbito, se apresenta a *Declaração de Estocolmo sobre o Ambiente Humano*, redigida na *Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente* de 1972, "Considerando a necessidade de um ponto de vista e de princípios comuns para inspirar e guiar os povos do mundo na preservação e na melhoria do meio ambiente", que desde então já indicava uma compreensão ampliada sobre o tema:

O homem é ao mesmo tempo criatura e criador do meio ambiente, que lhe dá sustento físico e lhe oferece a oportunidade de desenvolver-se intelectual, moral, social e espiritualmente. A longa e difícil evolução da raça humana no planeta levou-a a um estágio em que, com o rápido progresso da Ciência e da Tecnologia,

conquistou o poder de transformar de inúmeras maneiras e em escala sem precedentes o meio ambiente. Natural ou criado pelo homem, é o meio ambiente essencial para o bem-estar e para gozo dos direitos humanos fundamentais, até mesmo o direito à própria vida³⁹.

Nessa direção, encontra-se apoio em Antônio Zanollo Neto, quando o mesmo sugere que:

Adquirir conhecimento por meio dos sentidos para formar a ideia da necessidade de tutela da paisagem como elemento do direito ambiental é desafiante tanto para o Poder Público como para a coletividade, pois a paisagem é e será sempre uma experiência humana que depende da realidade concebida pelos olhos dos que a veem, sendo determinada pelos valores e cultura da pessoa ou coletividade que a avaliam (NETO, 2010, p. 30).

Diante disso, vê-se a necessidade de se estabelecer um lastro mínimo para se ter a paisagem atrelada à noção de interesse público, na perspectiva de se discutir a sua inserção no âmbito de uma política pública específica de desenvolvimento urbano.

Nessa direção, propõe-se partir da seguinte assertiva: “interesse público é termo de conceito indeterminado, logo interesse digno de ser interpretado” (CARMO, 2000, p. 31). Tal exposição já se coloca em termos de um “processo interpretativo”, porque variável de acordo com o contexto social onde é pensado. Nesse caminho, destaca-se como importante a posição de que “[...] o interesse público não é um dado, mas é construído por todos com a participação do Estado” (DUARTE, 2004, p. 516).

Um primeiro vínculo aí se estabelece, apresentando-se o Estado e a sociedade como atores imprescindíveis no âmbito da “construção” e definição do que é de *interesse público*, dentro de cada estrutura social. Mas, não se pode ignorar que há uma tendência clara na sociedade atual de considerar que o *público* é esfera e território de ninguém, diante do fato de que “[...] há uma tendência das pessoas de se preocupar com a preservação e a manutenção de bens que lhes pertençam em grau infinitamente maior do que com os bens que não estão sob o seu domínio” (DUARTE, 2004, p. 519).

Segundo Mazzilli, se faz necessário questionar a abordagem do interesse público na perspectiva do conflito como os interesses privados, oriunda do direito romano clássico. Primeiramente porque a própria noção de interesse público, pela indeterminação e amplitude de sua aplicação, se tornou equívoca quando abarcou também os “[...] chamados interesses sociais, os interesses indisponíveis do indivíduo e da coletividade, e até os interesses coletivos ou os interesses difusos etc. Por outro lado, porque o mesmo considera que “[...] existe uma categoria intermediária de interesses que, embora não sejam propriamente estatais, são mais que meramente individuais, porque são compartilhados por grupos, classes ou categorias de pessoas [...]” (MAZZILLI, 2007, p. 46).

³⁹ Declaração realizada em Estocolmo pela Organização das Nações Unidas para o Meio Ambiente, entre 5-16 de junho de 1972. Disponível em: portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=243. Acesso em: 05.jan. 2015.

Nesse sentido, compreende-se que a noção de interesse público se apreende aplicável de uma forma mais abrangente, para além dos conflitos de interesses entre Estado e Sociedade, ou entre indivíduo e coletivo, para representar uma via intermediária do direito, de espectro social, abarcando conjuntos de pessoas, ou coletividades.

Diante da dificuldade da doutrina clássica em admitir uma terceira via no direito, Mazzilli (2007), com o objetivo de melhor explicitar o entendimento que o Brasil vem construindo sobre o tema, principalmente a partir de seu aporte constitucional, aborda o conjunto de *interesses* com base na Lei n. 7.347/85 – Lei de Ação Civil Pública, e na Lei n. 8.078/90 – Código de Defesa do Consumidor. A partir disso subdivide o que chama de interesses transindividuais em: *interesses difusos*, *interesses coletivos* e em *interesses individuais homogêneos*.

Tais grupos se diferenciam entre si em termos de escala e forma de representação, além de se constituir em subconjuntos derivados do interesse público mais abrangente. É assim que Mazzilli (2007, p. 47) esclarece a posição do jurista italiano Renato Alessi, ao propor uma distinção entre *interesse público primário* – o relativo ao interesse da coletividade como um todo – e o *interesse público secundário* – referente ao “modo pelo qual os órgãos da administração veem o interesse público”, explicando o que segue:

Há, pois, interesses que envolvem uma categoria *determinável* de pessoas (como os interesses individuais homogêneos e os interesses coletivos); outros, são compartilhados por grupo indeterminável de indivíduos ou por grupo cujos integrantes são de difícil ou praticamente impossível determinação (como os interesses difusos) (MAZZILLI, 2007, p. 49, grifo do autor).

Entretanto, deixa nítida sua posição quanto a essa forma de compreender a representatividade do interesse público, explicitando que: “Sem negar, porém, o caráter da conflituosidade normalmente inato na discussão dos interesses transindividuais, de nossa parte, cremos ainda na supremacia da noção de bem comum, ou seja, o de interesse público primário” (MAZZILLI, 2007, p. 48).

Entende-se que essa posição se apresenta como a mais apropriada para pensar a paisagem, ao não abrir mão da existência de um bem coletivo que é superior aos interesses em conflito, sem que seja possível fazer escolhas ou dividi-lo a partir de grupos de indivíduos isoladamente; ainda que se admita que sempre existirão disputas, considerando-se, inclusive, a complexidade da sociedade na contemporaneidade, com tantas demandas latentes e com tão poucas soluções postas em curso para atendê-las.

Entretanto cabe, sem dúvida, fazer aqui um destaque à categoria dos *interesses difusos*. Se retomarmos a referência trazida de Carmo (2000)⁴⁰, pode-se intuir que o autor não faz distinção

⁴⁰ Segundo Carmo (2000, p. 24): “Tendo diante as características dos interesses difusos, é possível identificar um

aparente com a noção de interesse público em sua totalidade, denominada por Renato Alessi, conforme Mazzilli (2007), como *interesse público primário*. Ou seja, as noções de *interesse difuso* e *interesse público* se confundem, o que parece ser muito recorrente nos textos que trazem tais sentidos como sinônimos. Porém, Mazzilli procura especificar a distinção entre tais noções, explicitando uma compreensão mais precisa de *interesse difuso*:

Os interesses difusos compreendem grupos menos determinados de pessoas (melhor do que pessoas indeterminadas, são antes pessoas indetermináveis), entre as quais inexistente vínculo jurídico ou fato preciso. São como um feixe ou conjunto de interesses individuais, de objeto indivisível, compartilhados por pessoas indetermináveis, que se encontram unidas por circunstâncias de fato conexas (MAZZILLI, 2007, p. 50).

Entende-se que a diferença entre *interesse difuso* e *interesse público* está no fato de que o primeiro possui, em algum grau, um grupo ou conjunto de indivíduos referencial, unidos por circunstância de fato conexa, ainda que de difícil determinação das pessoas que fazem parte deste grupo, considerando que o direito pleiteado pode não coincidir com o desejado pelo conjunto dos diversos grupos; enquanto no segundo não há a possibilidade da determinação de um grupo em específico, mas se refere a toda a sociedade envolvida, em que o objeto de direito é automaticamente extensível a toda a coletividade de uma sociedade.

Essa diferenciação importa aqui pela relação, quase que imediata, entre os interesses difusos e as questões relacionadas ao meio ambiente, principalmente quando, de maneira específica, se propõe considerar a paisagem como um "bem" que, enquanto fenômeno e objeto de interesse público, se apresenta indivisível.

Por esse entendimento, pensa-se que a dimensão paisagística pode ser compreendida também como objeto de *interesse difuso*, considerando as diversas perspectivas individuais formando conjuntos maiores de interessados. No entanto, aqui se ocupa em contribuir para fundar sua dimensão social, como um todo indivisível, comum à coletividade em geral, ainda que admitindo a multiplicidade de interesses – e assim, ratifica-se como mais oportuna a posição de considerar a paisagem a partir da perspectiva do interesse público primário⁴¹, ou seja, do interesse público que se coloca para toda a sociedade, sem que isso signifique adotar uma postura de homogeneização dos interesses individuais, ou desconsideração das subjetividades particulares dos sujeitos ou grupos.

A partir do exposto, passa-se à consideração da paisagem como parte indissociável da estrutura ambiental, porque extensível à sociedade em geral, constituindo-se diretamente a necessidade de alargar o princípio da defesa do meio ambiente no âmbito dos direitos fundamentais

conjunto de situações sociais urbanas propícias à revelação de tais interesses. São um corpo variado de *circunstâncias de fato*, concernentes à coletividade, impossíveis de subjetivação, a título exclusivo, por uma pessoa ou grupo".

previstos pela Constituição Federal de 1988. Verifica-se que esse princípio e fundamentos estão expressos por todo o texto constitucional, para além do artigo 5^o⁴² - *Dos direitos e deveres das garantias fundamentais* -, que os traz explicitamente. Nesse contexto, é mais particularmente no artigo 225⁴³ da CF, segundo Derani, que se compreende:

De princípio-base da ordem econômica – necessário ao desenvolvimento da atividade econômica – tem seu conteúdo ampliado, quando é reconhecido que, além de um fator da produção, é a conservação do meio ambiente uma condição essencial para o livre desenvolvimento das potencialidades do indivíduo e para a melhoria da convivência social (DERANI, 1997, p. 255).

Segundo a autora supracitada, o meio ambiente se constitui como patrimônio coletivo imprescindível ao indivíduo, no processo de formação de sua personalidade, bem como da sociedade em geral, pelo estabelecimento de uma relação “social-natural-humana” (Derani, 1997, p. 147). Assim, considera que “o meio ambiente ecologicamente equilibrado é um bem jurídico constitucionalmente protegido. Este bem não pode ser desmembrado em parcelas individuais. Seu desfrute é necessariamente comunitário e reverte ao bem-estar individual” (DERANI, 1997, p. 259).

Pelo exposto anteriormente, de forma a evidenciar uma correlação direta entre os direitos fundamentais e o direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado,

pode-se afirmar, com discussões, que o *direito à cidade*, que tem por conteúdo o *bem-estar* urbano, em cumprimento à função social da cidade e da propriedade urbana, é um direito social típico, enriquecido de inúmeros outros espalhados no texto constitucional, assumindo, por vezes, a natureza de uma proposição política ou de direito fundamental, que dimensionam e dão consistência à ordem política (CARMO, 2000, p. 23; grifo do autor).

Pelo exposto até aqui, e fazendo-se uso das palavras de Fagúndez (2004, p. 211), defende-se que “o que a modernidade deve superar é toda a fragmentação que se operou historicamente”.

Acredita-se, então, que só nesse sentido efetivamente se pode pensar na construção de uma política pública de paisagem, que esteja acima do antagonismo estabelecido entre público e privado, entre indivíduo e sociedade. Dessa forma, acredita-se ser possível constituir uma via alternativa à consecução dos princípios, objetivos e direitos fundamentais estabelecidos pela Carta Magna, contribuindo-se para alcançar a almejada qualidade de vida, nos termos de um “meio ambiente ecologicamente equilibrado”, como um direito de todos, indiscriminadamente. E, pensar a paisagem

⁴² Ver: Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF 88). Título II – Dos Direitos e Garantias Fundamentais, Capítulo I– Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 03.01.2015.

⁴³ Ver: CF 88, Art. 225. “Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 01.01.2015.

na cidade pela perspectiva do interesse público pode contribuir, sobremaneira, para isso.

Mais especificamente, o que se quer enfatizar a partir disso é que, em tese, se faz necessário explicitar a paisagem em sua dimensão pública, como um assunto de interesse público, tanto pelo Estado republicano, como regulador e promotor da coisa pública, do bem comum, mas também pela sociedade, como construtora, na prática cotidiana, da vida pública na cidade.

A discussão que aqui se desenvolve parte da seguinte premissa: adotar a paisagem como assunto de dimensão pública na cidade requer, antes de admiti-la na agenda e na formulação de uma política pública específica, compreender como ela se constitui enquanto manifestação de significação pública pela experiência no espaço público urbano, e nesse sentido, como locus de manifestação e expressão da vida em coletividade.

Dessa forma, propõe-se reconhecer a possibilidade de percepção e experiência da paisagem na cidade como meio de sociabilidades, como uma manifestação pública, como objeto de partilha social e de interesse comum, que se reflete na dimensão paisagística da cidade.

3.1.3 A paisagem na perspectiva da política pública

De qualquer modo, não se pode negar, ainda que timidamente, que vem tomando corpo o debate da paisagem como problema político, na tentativa de lançar o tema como assunto de uma política pública específica, considerando que “paisagens foram inicialmente compreendidas como matéria, e gradualmente tornaram-se objeto social e histórico. Hoje, paisagem pertence ao campo das políticas públicas e da cidadania” (SAUTER *et al.*, 2008, p. 1)⁴⁴.

Ainda assim,

É certo que inexistente um sistema autônomo de proteção jurídica à paisagem urbana. Mas isso não significa a inexistência de uma tutela ao direito à paisagem. Tanto é assim que a legislação nacional vigente traz diversas referências ao termo ou às suas variações. De maneira geral, fica a impressão de que há certa insuficiência no tratamento legal do tema, além de timidez do intérprete para alargar, na prática, o sentido das normas existentes (JORGE; GENTIL, 2009, p. 3004).

Em primeiro lugar, importa aqui estabelecer o que se entende por política pública. De maneira mais ampliada, o sentido de política se mostra multifacetado, podendo-se dizer que “[...] a esfera da política se refere pelo menos a uma parte dos comportamentos da espécie humana, os comportamentos socialmente organizados, é óbvio, ou devia sê-lo, o nexo existente entre Política e

⁴⁴ Tradução do autor, do texto original: “landscapes were initially understood as a materiality, and gradually became a social and historical object. Today, landscape belongs to the field of public policies and citizenship” (SAUTER *et al.*, 2008, p. 1).

Ecologia” (BOBBIO, 1998, p. 976).

Passa-se desse entendimento do termo *política* à expressão “política pública”. Com o adjetivo acrescentado, amplia-se a noção, evidenciando uma função que estabelece um vínculo com a prática política.

Ressalva-se que não é objetivo deste trabalho explorar as variantes conceituais da expressão “política pública” nem lhe oferecer uma definição fechada, mas tão somente o de estabelecer um ponto base para a discussão que se segue.

Para tanto, inicialmente lança-se mão da interpretação oferecida por Howlett *et al.* (2013), que traz à luz dois reconhecidos autores desse campo de estudo, Thomas Dye e William Jenkins, por meio dos quais se realizam aproximações conceituais referentes à expressão citada, pela complementaridade de suas percepções.

Abordando-se primeiramente Thomas Dye, destaca-se a compreensão de que política pública se refere a “tudo o que um governo decide fazer ou deixar de fazer” (DYE, 1972 apud HOWLETT *et al.*, 2013, p. 6). Nessa definição, ainda que bastante simples, estabelece-se nitidamente que o Estado é o agente primário da ação política pela capacidade legitimada de tomar decisões em nome dos cidadãos, de decidir fazer e não fazer algo (decisões positivas e negativas), ainda que adotando-as de forma consciente e deliberada.

Outra explicação sobre a mesma expressão é apresentada por William Jenkins (1978), oferecendo uma visão mais detalhada, como sendo:

Um conjunto de decisões inter-relacionadas, tomadas por um ator ou um grupo de atores políticos, e que dizem respeito à seleção de objetivos e dos meios necessários para alcançá-los, dentro de uma situação específica em que o alvo dessas decisões estaria, em princípio, ao alcance desses autores (JENKIS, 1978, apud HOWLETT *et al.*, 2013, p. 8).

Tal definição, conforme destaca Howlett *et al.* (2013), apresenta como pontos fundamentais a referência ao conteúdo das políticas públicas – um processo dinâmico, considerando a complexidade dos “subsistemas políticos-administrativos”.

Aponta-se para a complementaridade dessas explicações, a partir das quais se pode compreender que as políticas públicas são instrumentos de ação do poder estatal, tomado por atores políticos legitimados como representantes dos interesses da sociedade, e dirigidas à resolução de problemas/demandas apresentadas pelos diversos grupos sociais.

Nesse sentido, objetivando o estabelecimento de uma relação direta entre políticas públicas e espaço, Steinberger (2006) propõe a noção de *políticas públicas espaciais*, explicitando que as políticas públicas estão relacionadas sempre ao espaço, tendo como base física o território, onde se efetivam na prática: “[...] supõe-se que a função precípua das políticas públicas nacionais de caráter

espacial seja a de propor ações que representem espacialmente os interesses coletivos explícitos ou implícitos em pactos e compromissos”⁴⁵ (Steinberger, 2006, p. 32).

Assim, as políticas públicas teriam como função precípua resolver os problemas que atingem o interesse público, que espacialmente se encontram representados, não sendo possível negligenciar o espaço onde estão evidenciados, sob o risco de dar causa a tantos outros problemas, como o da fragmentação das cidades no contexto do meio ambiente urbano.

Para tanto, de um ponto de vista mais abrangente, é possível pensar que há relação direta entre os problemas ambientais e as políticas públicas, seja quando estas são tomadas sem levar em conta que há uma realidade mais complexa do que aquela que a tecnocracia consegue enxergar, seja quando não são admitidas políticas públicas corretivas para problemas ambientais existentes, ao considerar que o meio ambiente tem sido visto equivocadamente enquanto mero suporte dos acontecimentos da vida política.

É a partir dessa constatação que se “[...] denota a necessidade de que a problemática ambiental seja considerada nas estratégias de planejamento do Estado brasileiro, partindo-se, entretanto, de uma visão realista, ampliada, sistêmica e global, de uma sociedade espacial e historicamente determinada” (DUARTE, 2004, p. 525-526).

Nessa perspectiva, o direito se apresenta como instrumento da sociedade e do Estado indutor de políticas públicas, revelando-se na condição de esfera capaz de articular os princípios constitucionais e a efetivação prática de ações em seu atendimento, articulando instituições, indivíduos e grupos na superação de dicotomias existentes, particularmente aquelas que marcam o antagonismo entre desenvolvimento econômico e equilíbrio ambiental, como expõe Derani (1997):

Embora seja tarefa essencial ao direito fixar as linhas das estruturas sociais, ele vem assumindo sempre com maior intensidade uma postura de ordenação de situações conjunturais, o que lhe impregna também uma função de instrumento implementador de políticas públicas, revelando atualmente o lado *funcional* do direito paralelamente ao seu conteúdo *estrutural* (DERANI, 1997, p. 53; grifo do autor).

Dessa forma, entende-se que o reconhecimento da paisagem no âmbito da noção de “meio ambiente ecologicamente equilibrado” e em consonância com os direitos fundamentais trazidos pela CF 88, pode servir como nexos estruturador de uma política pública de desenvolvimento urbano, vindo a assumir papel central enquanto categoria capaz de integrar, pela expressão sociopolítica que evidencia, o interesse coletivo.

Sabe-se que esforços vem sendo empreendidos nesse sentido, na medida em que no cenário

⁴⁵ A autora sugere que o espaço é o fundamento das políticas ambientais, territoriais, regionais, urbanas e rurais. Que o espaço não pode ser compreendido como mero palco ou suporte das políticas públicas, como mercadoria, possuindo “poder de determinação sobre as ações que ocorrem em contextos historicamente configurados”.

internacional e mais recentemente no Brasil e na América do Sul, o tema foi e tem sido ainda objeto de debates, culminando com a produção de *cartas de paisagem*, em escala local, regional e até mesmo continental, destacando-se: a Convenção Europeia da Paisagem (CEP) de 2004⁴⁶, a Lei 8/2005 de Regulamentação, Proteção e Gestão da Paisagem da Catalunha, e a lei que institui a criação de uma Política Nacional de Arquitetura e Paisagem para Portugal editada em 2013⁴⁷; e no caso brasileiro, a Carta de Bagé, de 2007 e a Carta Brasileira da Paisagem, de 2012⁴⁸.

No documento que subsidia a interpretação da CEP intitulado "Nós somos a paisagem", evidencia-se a abordagem que tem regido a discussão sobre a instituição de políticas públicas específicas sobre o tema, no contexto europeu:

Se a paisagem é um bem comum, então as escolhas que fazemos com respeito a ela deveriam incluir-nos a todos, desde a administração pública, às organizações, até aos cidadãos. [...]. Os cidadãos e as cidades podem desempenhar um papel ativo, tal como pretende a Convenção, se possuírem os meios para darem a sua opinião e expressarem a sua posição, de maneira a que as suas escolhas sejam realmente efetivas e respondam às necessidades de todo o mundo (NÓS SOMOS..., 2011, p. 21).

Destaca-se que Portugal, no cenário europeu e internacional, figura como um dos países precursores no desenvolvimento de uma política específica de arquitetura e paisagem, diante da promulgação da lei (em 2013) que instituiu a Política Nacional de Arquitetura e Paisagem para Portugal (PNAP), em resposta às diretrizes da Convenção Européia da Paisagem (CEP). Tal empreendimento está ao cargo da Direção Geral de Território (DGT), órgão português responsável por implementar a CEP nos planos diretores municipais, com o auxílio do Observatório do Ordenamento do Território e do Urbanismo, responsável pela avaliação da política e da gestão de ordenamento territorial desse país.

Em documento de divulgação da PNAP, o governo de Portugal justifica a sua necessidade considerando que a qualidade da Arquitetura e da Paisagem devem ser admitidos como de interesse comum e bem público, por impactarem diretamente o bem-estar e a qualidade de vida dos cidadãos, considerando que: "[...] a Arquitetura e a Paisagem constituem-se como objeto e domínio de Política Pública, reconhecidos o seu valor social, cultural, econômico e ambiental, e o seu impacto no bem-estar e na qualidade de vida das populações" (GOVERNO DE PORTUGAL, 2014, p. 13).

⁴⁶ Editada em Florença, em 2000, e em vigor desde 2004, tendo como signatários os Estados Membro do Conselho da Europa.

⁴⁷ Publicada no Diário da República de Portugal (Diário da República, 2ª. Série- N.º 131- 10 de julho de 2013). Disponível em: <<http://www.arquitectos.pt/index.htm?no=2020494377>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

⁴⁸ A Carta de Bagé foi redigida na Cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul, no dia 17 de agosto de 2007, sob a iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, quando se passou a adotar o conceito de paisagem cultural, aplicado pela Unesco a partir de 1992. A Carta Brasileira da Paisagem foi elaborada pela Associação Brasileira dos Arquitetos Paisagistas (ABAP). Pode-se ainda citar a Carta de Vitória, de 2011, seguindo os preceitos da Carta de Bagé, defendendo a incorporação da paisagem como tema de política urbana.

Levando em conta as especificidades da arquitetura e da paisagem no âmbito de uma mesma política pública, a PNAP é apresentada como uma política que se pretende transversal às demais políticas setoriais. Nisso, ambiciona potencializar a Arquitetura e a Paisagem como "[...] recursos estratégicos das políticas de desenvolvimento do País, aos níveis central, regional e local" (GOVERNO DE PORTUGAL, 2014, p. 29)⁴⁹.

No Brasil, iniciativas deste porte ainda não são vistas. Ainda não reverberaram a ponto de convencer os agentes políticos de que a paisagem se constitui em um problema de interesse público⁵⁰ e, assim, passível de ser tratada como uma política pública específica.

Por outro lado, considera-se que para tal propósito, se faz necessário problematizar adequadamente a paisagem na Cidade, configurando o que Baumgartner e Jones (1991) definem como sendo a construção de uma "imagem-política" (*policy-image*)⁵¹ - o que está além da simples aplicação normativo-jurídica de se instituir um regramento urbanístico.

Parte-se então da premissa de que adotar a paisagem como assunto de interesse público, como tema e fundamento nas políticas públicas urbanas requer não somente inscrevê-la como uma política pública específica, embora iniciativas empreendidas no cenário brasileiro, sul americano e europeu, a princípio, sejam de grande relevância nesse sentido; mas, antes, cabe compreender o seu processo de manifestação como expressão socioespacial e sociopolítica na cidade contemporânea, que se dá primeiramente ao nível da experiência direta nos espaços da vida pública na cidade e, mais precisamente, no espaço público urbano.

3.2 A paisagem como problema investigativo

Visto que se aponta para uma **crise teórica e prática na abordagem da paisagem no contexto da cidade**, na medida em que a paisagem não é considerada como categoria estruturante no planejamento territorial, que é negligenciada como dimensão material-sensível no processo de

⁴⁹ Ainda, como Estado Membro da União Europeia (UE), Portugal é signatário da recente Declaração de Riga, referente ao enfrentamento das questões urbanas no contexto do desenvolvimento territorial europeu, tendo ratificado o seu compromisso com a implementação da *Política de Coesão 2014-2020* e do projeto de investimentos *Cidades Sustentáveis 2020*, além da continuidade do *Programa Pólis - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades* -, instituído no ano 2000.

⁵⁰ Howlett (2013, p. 103) reforça, por sua vez, a necessidade de se atentar para a maneira e a forma como os problemas são reconhecidos, uma vez que serão determinantes para os *policy-makers*, quanto à forma em que serão tratados no âmbito da política pública. Isso nos reporta diretamente ao momento de inscrição do problema ou questão na agenda e o trato na formulação da política, considerando que os atores, as instituições e a idéias constituem as principais variáveis que afetam o seu desenvolvimento.

⁵¹ O termo imagem-política (*policy-image*) está baseado no "Modelo de Equilíbrio Pontuado" (Punctuated Equilibrium Model), desenvolvido por Baumgartner e Jones (1991), no qual se pretende configurar o "[...] 'conteúdo da política' enquanto preditiva de processos políticos".

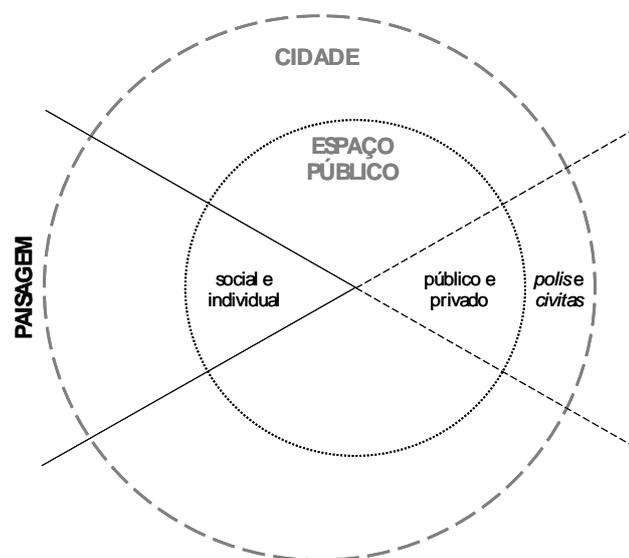
construção sociopolítica da urbe, e que é admitida frequentemente apenas com fenômeno relativo à privatividade do sujeito, entende-se necessário elucidar conteúdos que podem servir como esteios transformativos na direção de uma *práxis* renovada nas políticas de desenvolvimento urbano, subsidiando pensar a significação de cidade como lócus do sentido público, comunal e coletivo, a partir do reconhecimento da paisagem como categoria principiológica para se pensar a cidade em sua dimensão paisagística.

A partir de Rossi (2001, p. 2), admite-se que a sociedade e indivíduo, o coletivo e o privado coexistem (no conflito e na confusão entre estes) na cidade, e se constituem mesmo na matéria de sua construção, a arquitetura: "Ela se manifesta sob diversos aspectos, nas relações entre esfera pública e privada, na oposição entre projeto racional da arquitetura urbana e os valores do "*locus*", entre edifícios públicos e edifícios privados" (ROSSI, 2001, p. 2).

Nesse sentido, Rossi (2001) defende a necessidade de se estudar a história da *ideia de cidade*, onde nela se inscreve a compreensão do problema político que conforma sua essência, admitindo que "[...] a cidade se realiza através de sua própria ideia de cidade" (ROSSI, 2001, p.5).

Diante do exposto, conjectura-se que refletir sobre a relação entre cidade, espaço público e paisagem, a partir dos sentidos de *comunal*, *público*, e *coletivo/social*, demanda considerar a existência de pelo menos três paradoxos inscritos: (i) o que reflete o a ideia de totalidade orgânica e comunal, de comunidade política da cidade, sob os a dicotomia entre ideais de *polis e civitas*; (ii) o que reflete o sentido público da cidade, sob a clivagem do que é público e privado; e (iii) o que reflete a dimensão coletiva/social da cidade, pela percepção e prática dos sujeitos cidadãos, entre as dimensões social e individual do sujeito. No desenho abaixo representa-se o problema de pesquisa proposto (Figura 22).

Figura 22: Desenho do problema de pesquisa.



Fonte: O autor (2017).

Propõe-se, então, pensar a paisagem como tema de interesse público na cidade, no sentido de cidade como *res publica* (coisa pública), que em potência se estabelece como uma categoria capaz de superar as clivagens apresentadas no seio de cada um dos paradoxos acima destacados, atuando como instância mediadora das relações polarizadas no atual Estado republicano, entre os sentido de *polis* e *civitas*, entre as esferas do público e do privado e entre as dimensões individual e social do sujeito.

Como uma possível chave para se adentrar nessa discussão expõe-se que na cidade "[...] o espaço não é só uma grandeza geometricamente perceptível, é, de uma maneira holista (simbólica), o conjunto dos elementos que fazem comunicação" (MAFESSOLI, 2010, p.231). Acredita-se, então, que um dos meios de estabelecimento dessa comunicação, em potência, se dá pela compreensão da paisagem.

Ressalva-se, entretanto, que na verdade, tais paradoxos são constituídos por falsos pares de antinomias porque, em realidade, para além de cada duplo de termos coexistirem (*polis* e *civitas*, público e privado, social e individual), admite-se que possuem entre si uma relação imbricada no contexto republicano e capitalista brasileiro, que os tornam praticamente indissociáveis.

Ou seja, no contexto do espaço público da cidade como objeto da experiência de paisagem, o primeiro paradoxo, envolvendo ideais de *polis* e *civitas*, sobre a condição da cidade como comunidade política, está diretamente atrelado ao segundo paradoxo, permeado pelas esferas do público e do privado, que por sua vez se constitui no espaço de manifestação do terceiro paradoxo, entre as dimensões social e individual do sujeito, que implica e está implicado nos outros dois.

Considera-se então que tais paradoxos não são estanques em seus duplos categóricos, mostrando-se inter-relacionados; que no âmbito de suas contradições, no interior de cada um dos pares antinômicos, os termos paradoxais se mostram muito mais imbricados do que em mútua negação; e que cada um desses duplos pode ser visto em perspectiva a partir dos demais.

A seguir, explicitam-se os paradoxos considerados, a partir dos quais a tese está ancorada:

Primeiro paradoxo: o que conflita o ideal de cidade, entre os sentidos de *polis* e *civitas*. A ideia de *polis* sugere uma cidade que abarca os indivíduos em sua natureza social, como uma comunidade, como cidadãos, como um todo orgânico. Por sua vez, a ideia de *civitas* sugere uma cidade articulada diretamente à produção, à mercantilização, aos negócios, dirigida para o cidadão no gozo da sua liberdade individual de acumulação de riquezas, tendendo ao expansionismo ilimitado. Cada um desses "modelos" implica uma configuração própria na produção do espaço da cidade e reverbera, provavelmente, na forma como o sujeito a percebe e constrói, reflexivamente, a sua paisagem.

Sobre isso, na medida em que a percepção da cidade a partir da paisagem está diretamente associada à sua condição tanto objetiva quanto subjetiva, interessa-nos compreender o que a

experiência de paisagem na cidade ainda pode revelar sobre o seu sentido político - como lócus da participação de comunidades políticas - **uma cidade construída por todos.**

Segundo paradoxo: no processo de produção do espaço na cidade, no que tange ao domínio territorial, a mesma se apresenta cindida entre o que é de domínio público (espaço público propriamente dito) e o que é de domínio privado (espaços não públicos, de uso privativo). Sobre isso, tem se observado uma primazia das questões de interesse privado sobre as questões de interesse público nos processos de construção da cidade, fazendo com que a dimensão pública, tanto em sua materialidade espacial, enquanto espaço de domínio público, quanto na percepção sensível de sua existência, pelo estabelecimento das relações sociais que ele possibilita, seja substituída, no discurso e na prática, pela dimensão privativa (pela apropriação indevida dos espaços públicos) - o que termina por distanciar a ideia da cidade como coisa pública - **uma cidade como espaço de todos, da coletividade.**

Acontece que tal perspectiva, ainda que seja válida no âmbito dos direitos individuais à propriedade, tem mostrado suas limitações em pensar a cidade como esfera comum ao conjunto dos cidadãos, admitindo a pluralidade dos sujeitos sociais que dela participam, indistintamente. Admitir que a cidade se conforma a partir da soma de domínios territoriais privados e dos espaços públicos residuais (como sobras do que é de domínio privado), reverbera em constituir uma percepção fragmentária da cidade, e igualmente induz a uma percepção fragmentária da paisagem.

Sobre isso, na medida em que a percepção da cidade a partir da paisagem não se molda às delimitações físico-jurídicas de propriedade (domínio espacial), interessa-nos compreender o que a experiência de paisagem, a partir do espaço público urbano, revela sobre o sentido de público.

Como reflexão indutora para se discutir o acima exposto coloca-se: "a aposta do espaço público, para o cidadão, é poder impor colectivamente [sic] questões públicas, ou publicamente questões coletivas" (HANSOTTE, 2008, p.74). Da mesma forma, pensa-se que a paisagem como dimensão material-sensível, a partir do espaço público, se coloca como instância dos interesses coletivos - reunindo num espaço comum de percepção os diferentes públicos, grupos, comunidades. E ainda: "O espaço público é, portanto, um modo de participação no espaço político comum, a cidade ou a região, [...] e, um modo de afastamento das determinações deste espaço, fazendo [d]este processo surgir uma subjetividade política" (HANSOTTE, 2008, p. 74).

Terceiro paradoxo: a do sujeito como ser individual (a esfera privativa do ser), e a do sujeito como ser social/coletivo, porque imerso e dependente da relação com outros, com a sociedade em geral. Na medida em que o indivíduo, como ser eminentemente social que é constitui a sua relação com o meio não só a partir da sua interioridade, mas condicionado pelo próprio meio e pelos outros seres sociais, este constrói (subjetivamente) uma paisagem que emerge de seu íntimo mas que se

produz no curso do seu desempenho social, e nessa perspectiva se coloca a cidade como campo sociopolítico das práticas e dos encontros sociais - **uma cidade construída como paisagem, a partir de cada um, mas na direção do outro - uma cidade de todos, construída por todos.**

Nesse sentido, interessa-nos apreender como a experiência de paisagem, a partir do sujeito individual, revela a cidade como construção social, e assim relacional, entre a dimensão individual e social do ser.

Cabe, agora, aprofundar cada um desses paradoxos, de modo a subsidiar a reflexão sobre a relação entre eles.

3.3 Cidade, espaço público e paisagem, entre paradoxos

Inicialmente, considerando que a presente pesquisa trata da experiência subjetiva de paisagem no espaço público na cidade, e que isso se dá no âmbito de uma abordagem *compreensiva* do fenômeno, advoga-se pela necessidade de apreender o significado desses paradoxos e não propriamente encontrar uma resposta para solucionar as suas tensões.

Nessa direção, são tecidas as interpenetrações entre os paradoxos, partindo-se do que inscreve a experiência sociopolítica do sujeito no processo de construção da cidade, entre os ideais de *polis* e *civitas*, passando pelo que se revela do sentido de público e privado como experiência do espaço público urbano, culminando com o que se expressa na dimensão ontológica do ser, entre o social e o individual, no processo de construção da paisagem.

Ainda assim, ressalva-se que não se quer aqui estabelecer uma historiografia de cada um desses termos, ainda que em alguns momentos se mostre necessário pontuar na história o surgimento de algumas terminologias; mas se pretende, com isso, sobretudo, possibilitar a compreensão do sentido de público, comunal e coletivo como uma construção diretamente vinculada à experiência do sujeito na cidade.

Pressupõe-se que está na apreensão e compreensão da paisagem a possibilidade de refletir, no interior de cada um desse duplos antagônicos, e de transcendê-los, revelando-os como unidades de uma mesma totalidade. Nesse sentido, a paisagem será utilizada como *koan*, instrumento criado pelos zen-budistas para *romper paradoxos aparentes e chegar a soluções transcendentais* (GOSWAMI, 2015). E, ao fazer dessa ruptura um processo consciente, espera-se emergir a compreensão da paisagem como fenômeno estruturador da dimensão paisagística da cidade, como *res publica*.

3.3.1 Cidade e paisagem, entre as esferas do público e privado

Adota-se aqui os paradigmas da *pólis* grega e da *res publica* romana para elucidar a construção dos sentidos de público e privado, baseando-se inicialmente na historiografia que Habermas (2003) desenvolve sobre a esfera pública burguesa: "Tratam-se de categorias de origem grega que nos foram transmitidas em sua versão romana. Na cidade-estado grega desenvolvida, a esfera da *pólis* que é comum aos cidadãos livres (*koiné*) é rigorosamente separada da esfera do *oikos*, que é particular a cada indivíduo" (HABERMAS, 2003, p. 15), no qual "[...] o estatuto privado do senhor da casa, da qual depende o seu status político como cidadão, baseia-se na dominação sem qualquer aparência de liberdade mediatizada por interioridade [...]" (HABERMAS, 2003, p. 69).

Era assim que, segundo Arendt (2007), tanto a *polis* grega como a *res publica* romana se constituíam enquanto "garantia contra a futilidade da vida individual", como uma forma de fazer parte de um mundo comum a todos, uma vez que "[...] ser político significava atingir a mais alta possibilidade da existência humana; mas não possuir um lugar próprio e privado [...]" (ARENDR, 2007, p. 74).

Segundo Habermas (2003), esse modelo de esfera pública helênico foi transmitido não pela formação social, mas como modelo ideológico pela história das ideias. E, dessa forma, trata-se de uma das categorias centrais da sociedade por meio da qual se poderia entendê-la.

Para Habermas (2003) a dicotomia que recobre o entendimento das esferas pública e privada marca a divisão entre Estado e sociedade. Para este, o setor público está circunscrito ao Estado, mas no setor privado a esfera pública também está incluída, uma vez que esta se entende como "uma esfera pública de pessoas privadas":

A esfera privada compreende a sociedade civil burguesa em sentido mais restrito, portanto o setor de troca de mercadorias e do trabalho social; a família com sua esfera íntima, está aí inserida. A esfera pública política provém da literária; ela intermedia, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade (HABERMAS, 2003, p. 46).

Assim, a esfera pública "burguesa" é, segundo o mesmo autor, a "esfera das pessoas privadas reunidas em um público" (HABERMAS, 2003, p.42) e relacionava-se ao *bem comum em sociedade*, conforme indica o termo público em inglês (SENNETT,1998). Em francês, *le public* possuía, no Renascimento, um sentido mais amplo, significando *bem comum e corpo político*, vindo posteriormente a significar *uma região especial de sociabilidade* (SENNETT, 1998).

Na época em que a palavra 'publico' já havia adquirido seu significado moderno, portanto, ele significava não apenas uma região da vida social localizada em separado do âmbito da família e dos amigos íntimos, mas também que esse domínio público dos conhecidos e dos estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas (SENNETT, 1998, p. 31).

Dessa forma, o público e o privado se complementavam dentro do antagonismo espacial que representavam: a esfera da vida privada era o espaço da família e dos amigos íntimos - da ordem do natural; a região pública, "[...] dos grupos sociais complexos e díspares que teriam que entrar em contato inelutavelmente" (SENNETT, 1998, p. 32) - da ordem do convencional. Assim, "juntos, o público e o privado criavam aquilo que hoje chamaríamos um 'universo' de relações sociais" (SENNETT, 1998, p. 34). Dessa forma,

O domínio privado deveria pôr à prova o público para verificar até onde os códigos de expressão, arbitrários e convencionais, poderiam controlar o senso de realidade de uma pessoa; além desses limites, havia a sua vida, uma maneira de se exprimir e um conjunto de direitos que convenção alguma poderia anular por sansão. Mas o domínio público era igualmente um corretivo para o domínio privado: o homem natural era um animal; o público, portanto, corrigia uma deficiência da natureza, que somente uma vida conduzida segundo os códigos do amor familiar poderia produzir: essa deficiência era a incivilidade. Se o vício da cultura era a injustiça, o vício da natureza era a rudeza (SENNETT, 1998, p.119-120).

Mas essa esfera pública se constituiu, de forma multifacetada, no espaço da cidade: primeiramente se constituiu numa "esfera pública literária" (nos cafés, nos *salons*), como "antítese política à corte", para posteriormente se estabelecer como uma "esfera pública política", onde a crítica se exerce contra o poder do Estado, mais propriamente como uma "refuncionalização" da esfera pública literária.⁵²

Segundo Sennett (1998), particularmente as *coffehouses* do início do século XVIII, notadamente em Paris e em Londres, se estabeleceram como um tipo de *instituição urbana* que servia como espaço de enunciação de um sistema de sinais falados de um determinado público em comum. Um pouco mais tarde, por volta da metade desse mesmo século, outras instituições se configuraram com espaço de encontros de estranhos, como o bar e o *pub*, bem como o parque: "Andar pelos parques tornara-se o meio de manter, *en masse*, aquela sociabilidade entre as classes que os cafés haviam proporcionado anteriormente" (SENNETT, 1998, p. 113).

Nesse contexto, se pode imaginar que é quando se instituía uma certa geografia urbana do público, ou nas palavras de Sennett (1998), o público se torna uma geografia:

[...] caso o âmbito público fosse apenas um certo modo de sentir, qualquer análise do público deveria parar por aqui, pois tais princípios visuais e verbais são meios de sentir em público. No entanto, o público é também uma geografia; ele existe em relação com um outro domínio: o privado (SENNETT, 1998, p. 116).

⁵² Importa destacar que esta esfera pública se constituiu a partir da esfera privada do núcleo familiar, na casa, pela compreensão de que havia uma correlação funcional entre as dependências do quarto de dormir e salão de visitas, evidenciando que "[...] como a privacidade de uma depende da natureza pública do outro, a subjetividade do indivíduo privado está desde o início ligada à publicidade [...]" (HABERMAS, 2003, p. 67).

Geografia esta que servia para o público pensar sobre a natureza e a cultura, correspondente, respectivamente, à vida privada e à vida pública. E a construção de uma cultura pública *serviu para amansar os efeitos da natureza*, ou seja, da intimidade e da "invisibilidade" da vida privada. É nesses termos que o público se estabelecia com uma *criação humana*, ao passo que o privado era uma *condição humana* (SENNETT, 1998):

A linha divisória entre vida privada e vida pública constituía essencialmente um terreno onde as exigências de civilidade - encarnadas pelo comportamento público, cosmopolita - eram confrontadas com as exigências da natureza - encarnadas pela família (SENNETT, 1998, p. 33).

Assim, para Habermas (2003), a esfera pública política surgiu da necessidade da sociedade em instituir uma instância mediadora através de um poder estatal, como regulamentação da sociedade civil, baseada na experiência da esfera privada íntima.

Ou seja, desde sempre, não há como compreender a esfera pública sem a dimensão privada que a constitui, porque é a partir dela que o sentido de "público" se configura.

Ao trazer o pensamento de Hannah Arendt para a discussão, Habermas (2003, p. 33) enfatiza que "é nesta esfera privada da sociedade que se tornou publicamente relevante [...] a relação moderna entre esfera pública e esfera privada mediante a formação do "social":

A sociedade é a forma de vida conjunta em que a independência do ser humano em relação a seu semelhante, ocorre em função da própria sobrevivência e não, do outro modo, de um significado público onde, em decorrência disso, as atividades que afinal servem para a manutenção da vida não só aparecem publicamente, mas podem inclusive determinar a **fisionomia do espaço público** (ARENDR *apud* HABERMAS, 2003, p. 33, grifo nosso).

Aliás, como destacado por Arendt (2007), poder-se-ia melhor entender a emergência do sentido das esferas pública e privada ao observar a noção de "bem-comum" como concebido no período medieval:

[...] longe de indicar a existência de uma esfera política, reconhecia apenas que os indivíduos privados têm interesses materiais e espirituais em comum, e só podem conservar sua privacidade e cuidar dos próprios negócios quando um deles se encarrega de zelar por esses interesses comuns (ARENDR, 2007, p. 44).

Na acepção original do termo "privado" encontra-se o sentido de privação, que decorre da ausência de *outros*, da não participação num mundo visível e audível diante dos *outros*. E isso implica numa privação da realidade, da relação objetiva como os outros, porque a realidade seria somente aquela que pode ser compartilhada pela experiência comum (ARENDR, 2005): "A privação da privacidade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e, portanto, é como se não existisse" (ARENDR, 2005, p. 68).

Na era moderna, o sentido de privacidade, com o sentido de *proteger aquilo que é íntimo*,

se enriquece através do moderno conceito de individualismo. Ela foi descoberta como o oposto da esfera do social, mas em estreita relação com esta (ARENDDT, 2005).

Daí pode ser compreendida a diferença entre as esferas pública e privada, equivalendo, segundo Arendt (2005), ao que deve ser exibido e ao que deve ser ocultado.

Na *polis* grega, a esfera privada era tida como de menor importância do que a esfera pública, e se configurava, na época de Péricles, como "[...] o espaço onde as pessoas alcançavam a mais alta expressão de unidade [...]" (SENNETT, 2008, p.36). Na *res publica* romana o entendimento é que essas duas esferas, para subsistirem, teriam que coexistir, necessariamente.

Na *polis* o espaço de manifestação do sentido público da cidade estava encarnado na *agora*. O seu equivalente, dentre os romanos, era o *forum*. Nesses espaços, *de intensa e simultânea participação de diversos grupos*, se praticava uma mistura de funções e temas de discussão, *dentre os quais política, economia, religião e vida social* (SENNETT, 2008).

Assim, o termo público indica dois fenômenos correlatos: o primeiro diz que tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível (e essa aparência do que é visto e ouvido por nós e pelos outros constitui a realidade): "A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos [...]" (ARENDDT, 2005, p. 60).

Ser visto e ouvido ganha a importância de (auto)referência e "válida" o sujeito perante o mundo:

Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que vêem [sic] o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se de maneira real e fidedigna (ARENDDT, 2005, p. 67).

A realidade resulta exatamente da possibilidade de percepção das diferenças expostas na esfera pública, diante de todos os outros, e gerada a partir dos diferentes pontos de vista que se pode ter de um mesmo objeto (Arendt, 2005),

Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência e, portanto, da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública (ARENDDT, 2005, p. 61).

O contrário disso é quando os homens assumem somente o lado da privacidade, e nesse sentido, privando-se de ver e ouvir os outros, bem como de ser visto e ouvido, encerrando-se numa experiência singular, ainda que replicada indefinidamente. Assim, "o mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva" (ARENDDT, 2005, p. 67-68).

Considerando esse primeiro significado do termo público, relacionado ao ver e ouvir como requisitos primordiais da exposição *em* e *ao* público, compreende-se que o espaço público e a cidade

como um todo, eram considerados como um *theatrum*, da qual deriva o nome teatro, que na etimologia grega original significava um 'lugar para ver' (SENNETT, 2008):

Em casa, a roupa combinava com o corpo e suas necessidades; nas ruas entrava-se dentro de roupas cujo propósito era tornar possível às outras pessoas agirem como se soubessem quem se era. A pessoa se tornava uma figura dentro de uma paisagem armada [...] (SENNETT, 1998, p. 92).

Nesse contexto, a roupa ou a ausência dela sobre o corpo dava significado ao que se compreendia como sendo um comportamento público ou privado - sendo o público da ordem do convencional e o privado da ordem do natural. E isso pode ser observado não só na perspectiva da nudez dos sujeitos políticos atenienses, mas revela-se claramente também nas vestes que recobriam os corpos, pelo menos até o século XIX, segundo se pode entender a partir de Sennett (2008; 1998).

Nesse contexto, o homem público atua, fundamentalmente, como um ator, expressando-se pelas suas emoções, e por meio dela alcançando sua identidade, "[...] e essa identidade o envolve e envolve o outro num laço social" (SENNETT, 1998, p. 139). É por essa perspectiva que se pode bem compreender o que Sennett (1998) enfatiza, ao considerar a cidade moderna um *ambiente expressivo*, um *theatrum*.

O segundo termo público significa o próprio mundo, como algo comum a todos nós, e ao mesmo tempo diferente, no lugar que nos cabe dentro dele - este mundo tem a ver com artefato humano, que permite aos homens conviverem, estarem juntos: "Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, [...], pois como todo o intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens" (ARENDR, 2005, p. 62).

Considerando agora os dois termos do significado de público, pode-se compreender que a manifestação do ver e ouvir, e a exposição do sujeito no mundo como lócus da convivência como os outros sujeitos, recolhe-se exemplarmente na prática dos banhos em público:

Segundo o senso comum, o banho dignificava os corpos; os romanos descreviam os bárbaros, de forma obsessiva e estereotipada, como sujos. A tal ponto a limpeza era considerada como uma experiência cívica que um governante não poderia erigir nenhuma outra construção mais popular. Na nudez que nela se compartilhava, fundia-se a enorme diversidade urbana (SENNETT, 2008, p. 123).

O banho coletivo, segundo Sennett (2008), representava uma das mais importantes experiências cívicas pagãs. As termas públicas e privadas eram instituições muito comuns em Roma, onde uma diversidade de pessoas, de idades diferentes e de ambos os sexos se encontravam para conversar, descansar, flertar ou simplesmente se expor. Sêneca parece ter reproduzido bem o que eram esses ambientes, expressando sua queixa ao expor que se incomodava com os "[...] 'gritos dos vendedores de salsichas e doceiros, além dos ambulantes, espalhando comida e toda a sorte de

mercadorias' [...]" (SENNETT, 2008, p. 123).

Toda essa exposição, na observação e participação passiva, comportava também o que pode ser entendido como um certo tipo de voyerismo que, segundo Sennett (1988), era chamado por Balzac de *gastronomia dos olhos*, "[...] na qual a pessoa está aberta para tudo e nada rejeita *a priori* de sua esfera de ação, contanto que não tenha de se tornar um participante ou envolver-se numa cena" (SENNETT, 1998, p. 43).

Segundo Sennett (2008; 1998) essa participação passiva, como uma escolha de ação no espaço público, corresponderia à necessidade de manutenção de uma observação regrada, como uma questão de comportamento público, refletindo a necessidade de agir a uma certa distância do *eu* para poder sentir-se sociável, apostando na prescrição imposta pela lógica da eficiência burocrática que diz: "Aumentem o contato íntimo e diminuirão a sociabilidade" (SENNETT, 1998, p. 29).

É nesse contexto que Sennett (1998) identifica o que chama de *paradoxo da visibilidade*, originada no direito ao silêncio público e no isolamento em meio à visibilidade.

Por essa lógica, as esferas pública e privada são praticamente excludentes, reduzindo a questão do ver e ouvir à uma atitude passiva quando, pelo contrário, a nudez que qualificava a retórica grega, os debates em público, e toda a ordem visual preconcebida pelos romanos seguindo as fórmulas do *olhar e acreditar* e *olhar e obedecer* (SENNETT, 2008), estavam relacionadas à civilidade que garantia o sentido de público na *polis* e no *forum*. Em detrimento disso: "A imagem idealizada do corpo nu fragmentou-se na pedra; a voz exposta tornou-se fator de desagregação no espaço urbano"⁵³ (SENNETT, 2008, p. 59)

A distinção entre as esferas da vida pública e da vida privada já se encontra na cidade-estado, e se consolidam na *polis*, mantendo-se como ordens ou esferas distintas e separadas. A vida pública corresponde à vida política (a vida na *polis*), às atividades relativas ao mundo comum, e a vida privada corresponde à vida em família, às atividades relativas à manutenção da vida do indivíduo e de sua família (ARENDDT, 2005).

Para Arendt (2005), no entendimento atual, essa linha divisória é difusa, presente na compreensão de sociedade uma nova forma de organização que corresponde a uma grande família organizada economicamente sob a forma política denominada de nação:

[...] a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a 'normalizar' os seus membros, a fazê-los 'comportarem-se', a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (ARENDDT, 2005, p. 50).

⁵³ Esta citação está relacionada ao processo de declínio de Atenas, indicando um processo esse inaugurado, sobremaneira, a partir do conflito ocasionado com a religião cristã, que passou a forçar um desligamento dos laços emocionais com o lugar, a fim do bem-estar espiritual (ver SENNETT, 2008, p. 110-131).

É assim que a ascensão da sociedade coincide com o declínio da família, ou melhor, indica a absorção da família por grupos sociais correspondentes (ARENDT, 2005). A sociedade, correlativamente à esfera do social na vida privada, é governada por um homem só, numa espécie de governo de ninguém, regendo a "[...] força natural de um único interesse comum e de uma opinião unânime [...]" (ARENDT, 2005, p. 50).

Mas é somente na era moderna que efetivamente se apresenta uma superação do que é estritamente público daquilo que é estritamente privado, com a ascendência da esfera social, como uma esfera que não era "nem privada nem pública no sentido restrito do termo" (ARENDT, 2007, p. 37).

Assim, a esfera pública e a privada submergiram na esfera do social - "[...] a esfera pública porque se tornou função da esfera privada, e a esfera privada porque se tornou a única preocupação comum que sobreviveu" (ARENDT, 2005, p. 79).

Para o que Arendt (2007) nos chama atenção, também Sennett (2008) ressalta quando identifica a emergência de um certo desequilíbrio entre a vida pública e a vida privada, observando que se pode traçar "[...] um paralelo entre a crise da sociedade romana após a morte de Augusto e a vida nos dias atuais, no que diz respeito ao equilíbrio entre vida pública e vida privada" (SENNETT, 1998, p. 15).

Sennett (2008) aponta, a partir disso, a ocorrência de uma degeneração do público na sociedade urbana moderna, pela ascensão da esfera da intimidade, o que termina por influenciar o que chama de *modalidades da imaginação sobre a geografia pública*: "[...] à medida que o público se desintegra, tornam-se mais subjetivos os sinais" (SENNETT, 1998, p.61). Nesses termos, a vida pública moderna, inaugurada no século XIX, é assim considerada:

Nessa sociedade a caminho de se tornar íntima - na qual a personalidade era expressa para além do controle da vontade, o privado se sobrepunha ao público, a defesa contra a leitura pelos outros era a retenção do sentimento - o comportamento em público foi alterado em seus termos fundamentais (SENNETT, 1998, p. 43).

Dentro desse processo no qual o domínio público passou a ser subsumido pelo privado, os termos segundo os quais a sociedade entendia a expressividade humana se deslocaram da *apresentação para a representação*" (SENNETT, 1998, p. 61).

Por sua vez Habermas propõe, de forma subjacente, refletir sobre relação entre política e moral presente na teoria kantiana, na medida em que para ele, é no âmbito de uma constituição social, que é da ordem natural (decorrente de uma coação natural), que surge o Estado de Direito:

Essa ordem cosmopolita pode fazer a *res publica noumenon* aparecer como *res publica phaenomenon*; pode reunir, sobre a mesma base da experiência, duas legislações heterogêneas, sem que uma atue em detrimento da outra: a das

peças enquanto donos de mercadorias conduzidas por interesses privados e, ao mesmo tempo, a dos seres humanos espiritualmente livres (HABERMAS, 2003, p. 136).

Com base nisso, propõe-se que a dimensão pública se estabeleça como suporte para se discutir a paisagem como *res publica phaenomenon*, considerando que ela se manifesta a partir da dimensão privada do ser, mas se mobiliza dentro de uma determinada sociabilidade.

Uma outra concepção que interessa aqui pontuar é a oferecida por Hansotte (2008), quando expõe o seu entendimento das dimensões do público e do privado. Diferentemente de J. Habermas e H. Arendt, o autor trata da dimensão pública como "espaço público". Para esse autor, o espaço público não é concebido como uma dimensão material, como domínio público, mas como uma dimensão simbólica, como uma instância da enunciação democrática e de formação da vontade política: "o espaço público é a instância enunciativa de compromisso e de formação da vontade política, onde se jogam o poder performativo dos cidadãos e sua capacidade de auto-organização consensual ou conflitual" (HANSOTTE, 2008, p. 73).

Assim, se conjectura que o sentido público da paisagem poderia ser pensado como sendo esse *espaço* de manifestação *do público* e *enunciação* de uma comunidade política; e nesse sentido poderia ser discutido, nos termos indicado por Hansotte (2008), a partir da filosofia da linguagem, na medida em que mobiliza fortemente a linguística: "[...] dizer do espaço público que é uma instância simbólica discursiva e performativa, confere à verbalização oral e escrita um lugar central, não excluindo no entanto os outros modos de expressão" (HANSOTTE, 2008, p. 74).

Na perspectiva da relação entre estética, política e espaço público, encontra-se em Chantal Mouffe um desenvolvimento teórico de grande interesse para pensar a experiência de paisagem na cidade.

Para Mouffe (2005), política e estética estão entrelaçados: existe uma dimensão estética na política, como existe uma dimensão política na arte. Tanto que não se poderia falar numa arte política⁵⁴. A dimensão estética da política reside na ordem simbólica das relações sociais.

Na abordagem *agonística* do espaço público, segundo Mouffe (2005), não há esperanças de reconciliação entre as partes em conflito. A perspectiva agonística considera o espaço público como o lugar de uma multiplicidade discursiva. Nesse sentido, se distancia de Habermas que prevê o espaço público político (ou a esfera pública) como o lugar da deliberação objetivando uma consenso racional, ainda que admita a improbabilidade disso acontecer, diante das limitações da vida social. Por outro lado, também difere da abordagem de Hannah Arendt, ainda que a mesma também utilize

⁵⁴ Mouffe (2005) desenvolve uma abordagem do espaço público considerando a dimensão artística, na medida em que expõe que a arte pública é aquela que institui um espaço público – um espaço comum de ação entre as pessoas –, e não propriamente uma arte no espaço público.

o termo *agonismo*, mas numa concepção de *agonismo* que existe sem o *antagonismo*.

Segundo Mouffe (2005), Arendt busca na doutrina do julgamento do juízo estético de Kant um procedimento para o estabelecimento de um acordo intersubjetivo no espaço público. Como Habermas, Arendt enxerga o espaço público numa perspectiva consensual. Embora Arendt e J. Habermas se apropriem de diferentes aspectos da filosofia kantiana, nenhum deles leva em consideração o pensamento sobre o sublime, provavelmente por não considerarem o antagonismo que nessa perspectiva se faz presente: "A própria identidade de um determinado espaço público é uma função do seu público e, reciprocamente, a identidade do público está em jogo na forma como o espaço público é construído" (MOUFFE, 2005, p. 160, tradução nossa)⁵⁵.

3.3.2 Cidade e paisagem, entre os ideais de *polis* e *civitas*

Conforme notado por Arendt (1997), o termo *res publica* parece ter sofrido um deslocamento de sentido, em comparação ao concebido originalmente na antiguidade clássica, quando comparado ao seu emprego na prática do estado republicano contemporâneo, decorrente da dissolução dos padrões clássicos greco-romanos e da sua transformação em valores "*funcionais*". Nesse contexto, os conceitos formulados na tradição clássica se apartaram da realidade fenomênica, tornando "*formas ocas*" as palavras-chaves da linguagem política, o que gera uma profunda lacuna a ser, necessariamente, corrigida (MACHADO, 1995).

Originalmente, pode-se entender que

Uma *res publica* representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existe entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um 'povo', de uma sociedade organizada, mais do que vínculo de família ou de amizade (SENNETT, 1998, p. 16).

A república romana se instala como uma maneira de ser da comunidade, refletindo o seu caráter, como um *logos vivo*, "[...] como melodia que fica nas cabeças e como movimento que anima espontaneamente os corpos, como alimento espiritual (*trophé*) que volta naturalmente os espíritos para um certo torneio (*tropos*) de comportamento e de pensamento" (RANCIÈRE, 1996, p. 76).

Por outro lado, pressupõe-se que a operacionalização da noção de paisagem como *res publica* se ancora no fato de que tal entendimento é difuso e dependente, provavelmente, do campo social onde ele é percebido, manipulado e formulado.

⁵⁵ Tradução de: "The very identity of a given public space is a function of its public, and reciprocally the identity of the public is at stake in the way the public space is constructed" (MOUFFE, 2005, p. 160).

Assim, pensar a paisagem como *res publica* demanda compreender como ela se conforma no seio do processo de produção social da cidade na contemporaneidade, entre os modelos de *polis* e *civitas*. É nesse ínterim que a discussão da paisagem como *res publica*, como coisa pública aqui se coloca.

É oportuno, neste momento, esclarecer que A República, de Platão, pode ser entendida como o pensamento de uma unidade suprema da exposição da imagem plástica do Estado, na totalidade dos problemas éticos e sociais. E esse Estado, de Platão, trata efetivamente da alma do Homem, e não da dimensão jurídica ou política da cidade. Assim, A República de Platão é o estudo sobre educação, e não propriamente uma teoria do Estado: "É a alma do Homem o protótipo do Estado platônico" (JAEGER, 1994, p. 762).

Então, considerar essa alma como protótipo do Estado, e assim da política da cidade, é antes considerar uma dimensão sensível na relação do sujeito com a cidade, e como os outros. E essa dimensão pode ser acessada pela paisagem.

Segundo Arendt, o surgimento da cidade-estado, que precedera a *polis*, dotava o homem de uma segunda vida, o seu *bios politikos*: "Agora, cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)" (ARENDR, 2005, p. 33).

Com a *polis*, o sujeito passa da dimensão social para uma dimensão política⁵⁶. Cabe notar que, segundo Arendt (2005), no mundo moderno, as esferas social e política diferem pouco, na medida em que uma recai sobre a outra.

A ascendência e passagem da sociedade, representando o sombrio interior do lar, para a esfera pública, significou que tudo o que era pertinente à esfera privada da família transformando-se em interesse coletivo, ou seja, a esfera híbrida chamada sociedade se caracterizou pela assunção dos interesses privados à importância pública (ARENDR, 2005).

O advento da sociedade representou a admissão das atividades caseiras e da economia doméstica à esfera pública:

A sociedade é a forma na qual o fato da dependência mútua em prol da subsistência, e de nada mais, adquirem importância pública, e na qual as atividades que dizem respeito à mera sobrevivência são admitidas em praça pública (ARENDR, 2005, p. 56).

Segundo Norberto Bobbio a etimologia de *polis* está ligada à noção grega *politikós*, significando "[...] tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e

⁵⁶ Considera-se que a maior contribuição para a formação do homem político foi dada por Esparta: "Não se pode mencionar nenhum Estado que tenha dado passos tão decisivos quanto Esparta neste sentido" (JAEGER, 1994, p. 130)

até mesmo sociável e social [...]” (BOBBIO, 1998, p. 954).

Segundo Rancière, a *politeia* representava um modo de vida político, " [...] segundo o qual ela é a vida de um organismo regulado por *sua* lei, que respira segundo seu ritmo, que inerva cada uma de suas partes com o princípio vital que o destina à função e ao bem que lhe são próprios. (RANCIÈRE, 1996, p. 73).

Segundo Arendt (2005), a esfera da *polis* era a esfera da liberdade, e para atingi-la era necessário garantir as necessidades básicas supridas pela vida privada, na família. A esfera da liberdade situa-se exclusivamente na esfera da política, visto que a necessidade (limitada ao somente alimentar o processo vital, o processo biológico da vida) é por ela considerado um fenômeno pré-político:

Sem a vitória sobre as necessidades da vida na família, nem a vida nem a 'boa' vida é possível; a política, porém, jamais visa a manutenção da vida. No que tange aos membros da polis, a vida no lar existe em função da 'boa' vida na polis. (ARENDR, 2005, p. 47)

É nesse contexto que Aristóteles concebe basicamente três modos de vida na comunidade grega, dentre as quais os homens podiam escolher livremente: uma vida voltada para os prazeres do corpo; uma vida dedicada aos assuntos da polis; e uma vida dedicada à investigação e contemplação das coisas eternas - vida do filósofo (ARENDR, 2005).

A vida na polis "[...] denotava uma forma de organização política muito especial e livremente escolhida, bem mais que mera forma de ação necessária para manter os homens unidos e ordeiros" (ARENDR, 2005, p. 21).

A esfera da polis era o *locus* dos iguais, enquanto a esfera da família era o locus dos desiguais. Então a igualdade significava a liberdade, "[...] ser livre significava ser isento da desigualdade presente no ato de comandar, e mover-se numa esfera onde não existiam governo nem governados "(ARENDR, 2005, p. 42).

No âmbito da relação entre política e cidade como artefato humano, para Rossi (2001), o fato primeiro da polis, a política, está em sua construção, e em razão desse vínculo originário a política não pode estar ausente da construção das cidades, porque constitui o seu momento decisivo, ou melhor, constitutivo, mesmo. É assim que

As palavras 'política' e 'político', derivadas de polis, ainda se mantêm vivas entre nós e lembra-nos que foi com a polis grega que apareceu, pela primeira vez, o que nós denominamos de Estado⁵⁷ - embora o termo grego possa ser traduzido tanto por Estado como por cidade (JAEGER, 1994, p. 1060).

A pólis grega, nos séculos que vão de Homero a Alexandre, como *forma definitiva da vida*

⁵⁷ Segundo Jaeger (1994), entre o fim do período patriarcal e a fundação do império macedônio, polis e Estado são termos equivalentes. No período clássico o Estado passa a se referir a formações estatais de cidades.

política e espiritual (JAEGER, 1994), representava não uma forma material urbana, mas uma forma de vida urbana, sobretudo um ideal de cidade que, se não chegou à sua plenitude, permaneceu como utopia viva na parametrização da mesma como entidade política e social: "A polis é o centro principal a partir do qual se organiza historicamente o período mais importante da evolução grega" (JAEGER, 1994, p. 106).

Segundo Cacciari (2010), a pólis para os gregos trazia, antes de tudo, a ideia de um todo orgânico, que reunia nela um determinado *ethos*, uma determinada gente, constituindo assim a cidade uma *unidade de pessoas de mesmo gênero*, e neste sentido

[...] a *polis* era para os gregos, com a *res publica* para os romanos, em primeiro lugar, a garantia contra a futilidade da vida individual, o espaço protegido contra essa futilidade e reservado à relativa permanência, senão à imortalidade, dos mortais (ARENDR, 2005, p. 66).

Em relação a essa organicidade, Mumford (2008) esclarece que o período em que se atinge o ideal máximo da pólis ficou encarnado especificamente na cidade de Atenas (entre os governos de Sólon e Péricles). É nesse contexto, afirma, que o homem atingiu a sua mais alta estatura humana, na medida em que "a própria cidade formara e transformara aqueles homens, não apenas por meio de uma escola ou academia especial, mas através de todas as atividades, de todos os deveres públicos, de todos os pontos de encontro e conversa (MUNFORD, 2008, p. 203).

Pontua-se que a academia, ou ginásio grego em Atenas, tinha uma função muito particular na formação do sujeito político. Servia como espaço de treinamento dos corpos masculinos, ensinando que estes eram parte de um todo maior, da cidade, da *polis*.⁵⁸ A partir do ginásio, se estabelecia uma relação da nudez como a política por meio de uma relação erotizada com a cidade: "A exibição do corpo em Atenas representava a dignidade do cidadão - o desnudamento coletivo reforçava os laços de cidadania. "A nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua cidade, expostos e felizes [...]" (SENNETT, 2008, p. 31). No ginásio ateniense, a nudez não se justificava como mera exposição do corpo. Era uma expressão de cidadania, relacionado tanto ao aspecto externo, da aparência saudável do corpo, quanto interno, fisiológico, no que tange à temperatura do corpo. Na época de Péricles, os efeitos fisiológicos apontavam que a temperatura do corpo aumentava quando se falava, liam ou ouviam - numa unidade de palavras e ações (SENNETT, 2008).

Pelo exposto, é possível se concluir minimamente que há uma relação intrínseca entre a Cidade e a "política", a partir de um "corpo social" que substancializa o espaço de uma determinada *gens*: "todos os aspectos da condição humana tem alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per*

⁵⁸ Em Esparta, o objetivo do treinamento físico de homens e de mulheres não estava relacionado diretamente à vida política na cidade, mas ao trato do corpo físico em si mesmo. Os homens recebiam treinamento físico como preparação para a guerra, e as mulheres para fortalecimento do corpo para o parto (SENNETT, 2008).

quam – de toda vida política" (ARENDE, 2007, p. 15).

Isso coloca a possibilidade de perscrutar como essa relação entre cidade e política se consubstancia na paisagem percebida considerando, segundo Nogué (2009), que a paisagem reflete, a partir dos inúmeros símbolos, as relações de poder que manipulam e legitimam as relações sociais no espaço. Relações essas que, em alguma medida, definem a forma de ver a paisagem e até mesmo definem "que" paisagem desejamos ver (em função de uma ideologia estética).

Traz-se então a perspectiva de que existe uma co-penetração entre cidade e paisagem que se estabelece, nas palavras de Serrão (2013), em referência a G. Simmel, J. Ritter e A. Berque, como complementaridade e conflito: isso porque, de um lado, cidade e paisagem se interpenetram (segundo Rosario Assunto); de outro lado, porque a paisagem (ocidental) se funda na distinção entre o "homem (ou cidade) e a natureza (ou mundo agrícola)".

Agora, no que tange ao termo latino *civitas*, pode-se afirmar que essa ideia "[...] manifesta sua procedência a partir da *civis*, e os *civis* formam um conjunto de pessoas que se reúnem para dar vida a uma cidade"⁵⁹ (CACCIARI, 2010, p. 10, tradução nossa), como sendo uma finalidade, e não um "fundamento originário" (como no sentido de *pólis*). O que aponta para a extrapolação dos limites da própria cidade, numa perspectiva de globalidade, de uma *orbis* para a uma *urbs*. Ou seja, à essa cidade (*civitas*) lhe cabe um papel finalístico, voltado para um crescente desenvolvimento (em termos quantitativos).

Da ideia de extrapolação dos limites da cidade grega, do seu espaço delimitado, compreendido como "lira", deriva a noção de de-lira - para além da lira. Assim, a *civitas*, ao contrário da *polis*, representava desde então uma pretensão expansionista, para além dos limites da cidade (CACCIARI, 2010).

No que implicava a questão dos limites na *polis*, o limite quantitativo de seus cidadãos significava o controle necessário na esfera política, visto que o descontrole desse número poderia representar uma tendência ao despotismo (despotismo pessoal ou governo da maioria). Grande número de pessoas vivendo num mesmo lugar levariam ao conformismo e a uma vida desenvolvida de maneira condicionada (ARENDE, 2005).

Nesses termos, segundo Jaeger (1994), a ânsia por expansão territorial do Estado era considerada por Platão uma enfermidade, associando-a à elefantíase. E essa "doença", geralmente motivada por questões econômicas, era a fonte dos conflitos entre povos, gerando a guerra.

Diante dos sentidos paradigmáticos admitidos na ideia de cidade, Cacciari (2010) expõe: "por um lado temos a cidade como um lugar de *otium*, lugar de intercâmbio humano, seguramente eficaz

⁵⁹ Tradução nossa do trecho original: "[...] el término latino *civitas* se manifiesta su procedencia a partir del *civis*, y los *cives* forman un conjunto de personas que se reúnen para dar vida a una ciudad". (MUNFORD, 2008, p. 10).

e ativo, inteligente, uma morada em definitivo; e, por outro, o lugar onde se pode desenvolver os *nec-otia* [negócios] de modo mais eficaz" (CACCIARI, 2010, p. 26, tradução nossa)⁶⁰. Ou seja, de um lado a cidade como espaço de encontros, de intercâmbio humano, e de outro a cidade como uma máquina de negócios.

Nessa segunda acepção, o solo tornou-se comercializável e objeto de monopólio econômico, trazendo consequências: "[...] de um lado uma degeneração da cidade, de outro promove concretamente seu desenvolvimento" (ROSSI, 2001, p. 238)

Se o aspecto econômico dessas transformações se apresenta em primeiro plano, chama-se atenção para o caráter político que o perpassa a propriedade do solo na cidade.

A questão da propriedade - ainda que revestida do caráter de privacidade, sempre foi importante para o corpo político (ARENDE, 2005):

Originalmente, a propriedade significava nada mais nada menos que o indivíduo possuía seu lugar em determinada parte do mundo e, portanto, pertencia ao corpo político, isto é, chefiava uma das famílias que, no conjunto, constituíam a esfera pública (ARENDE, 2005, p. 71).

A propriedade na *polis* era sagrada, porque só quem tinha um lugar no mundo podia dele participar politicamente. A aparência externa da vida privada é marcada pela delimitação da propriedade, interpondo limites entre uma casa e outra - uma linha divisória como uma terra de ninguém, servindo, entretanto, para garantir a existência da esfera da cidade como comunidade política, implicando nisso a coexistência do público e do privado (ARENDE, 2005)⁶¹.

Entretanto, Platão chegou a propor a aniquilação da esfera privada em detrimento da esfera pública. Essa mesma ideia é retomada por Hans Bernoulli mais recentemente. No que tange à relação entre a cidade e o solo urbano, Bernoulli afirma que o solo urbano deve retornar à coletividade. O uso do solo urbano é um tema fundamental para a discussão sobre a propriedade do solo e o papel do Estado (ROSSI, 2001). No âmbito dessa discussão questiona-se a abolição da propriedade privada não seria um fator que diferenciaria qualitativamente a cidade capitalista da cidade socialista.

Segundo Rossi (2001) Henri Bernoulli⁶² aborda o caráter negativo da propriedade privada do solo e a danosa consequência da sua divisão, trazendo reflexos para a própria forma da cidade. Para Hans Bernoulli "[...] a propriedade privada do solo e sua fragmentação é o mal principal da cidade moderna. A relação entre a cidade e o solo urbano tem um caráter fundamental e indissolúvel [...]" (ROSSI, 1998, p. 212).

⁶⁰ Tradução nossa do texto original: "Por un lado tenemos la ciudad como un lugar de *otium*, lugar de intercambio humano, seguramente eficaz, activo, inteligente, una morada en definitiva; y, por otro, el lugar donde poder desarrollar los *nec-otia* del modo más eficaz" (CACCIARI, 2010, p. 26).

⁶¹ A propriedade como lugar tangível, entretanto, tende a desaparecer com o advento da modernidade, uma vez que a noção de propriedade agora torna-se mutável - a propriedade é a do corpo como força de trabalho (ARENDE, 2005).

⁶² In Die Stadt und ihr Boden.

Rossi (2001) situa a Revolução Francesa (1789) como o momento a partir do qual, na cidade, se passou à prática do desmembramento do solo, quando as grandes propriedades da aristocracia e do clero são vendidas a burgueses e camponeses, bem com as áreas de patrimônio público dos Municípios, passando todos esses terrenos para a propriedade privada (Rossi, 2001, p. 233).

Um segundo aspecto trazido por Rossi (2001), a partir da tese de Bernoulli, são as mudanças promovidas na cidade a partir da Revolução Industrial, quando o problema urbano passou a ser qualitativamente diferente, ainda que os males da urbanização não devam, ou mesmo não possam ser atribuídos à industrialização, mas precedentes a este período, porque já presentes no desenvolvimento das próprias cidades, como Engels considerava.

De qualquer forma, é a partir da industrialização que se pode mais claramente perceber o fim da homogeneidade física e política da cidade, expressando sobremaneira em sua nova dimensão, com o aumento da superfície urbana, como um fenômeno comum às grandes cidades - as cidades território.

Entretanto, o problema da dimensão da cidade não deve servir como motivo explicativo único para o seu desenvolvimento. Segundo Rossi (2001), não é propriamente a nova dimensão da cidade que tem o poder de alterar um *fato urbano*. Acreditar nisso seria diminuir a complexidade e importância da "ciência urbana".

Um último aspecto que se acredita oportuno pontuar aqui é a importância dada ao aspecto visual na cidade, entre os gregos e os romanos, a fim de se poder compreender o legado da visualidade que marca tão fortemente a vida na contemporaneidade. Essa visualidade responde por uma *imagem de cidade*:

A cidade tem sido um *locus* de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nela que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes - fator de intensificação da complexidade social - em que se apresentam umas às outras como estranhas (SENNETT, 2008, p. 24).

Por exemplo, o Pantheon do imperador Adriano era uma representação do poder imperialista e ordem visual de Roma: "O imperador precisava que se poder fosse evidenciado em monumentos e obras públicas. O governo não existia sem a pedra" (SENNETT, 2008, p.81).

Ou seja, o poder estava diretamente vinculado à imagem da cidade, dada inicialmente pela aparência:

A ordem visual era igualmente necessária aos governantes e aos seus súditos. Nesse mundo implacável de forças obscuras e anseios incontroláveis o pagão procurava segurança, querendo acreditar no que via nas ruas da cidade, nas termas, no anfiteatro e nos fóruns (SENNETT, 2008, p. 82).

É nesse contexto que, segundo Sennett (2008), a *geometria humana*⁶³ passa a ser utilizada pelos romanos como referência estética e funcional para a cidade: "A regra visual implícita no corpo vitruviano, aplicada por Adriano, aprisionou os romanos às aparências" (SENNETT, 2008, p.130), na medida em que "[...] o reinado da pedra na cidade montou a cena para que os romanos só dessem crédito ao que seus olhos viam" (SENNETT, 2008, p. 90).

É daí que a expressão *corpo político* se consubstancia, identificada a partir de João de Salisbury ao declarar, em 1159 que "[...] o estado (*res publica*) é um corpo" (SENNETT, 2008, p.22). Com isso, segundo Sennett (2008), ele vincula a forma do corpo à forma da cidade, "[...] cuja cabeça situava-se no palácio ou na catedral; o estômago, no mercado central; pés e mãos nas casas"⁶⁴ (SENNETT, 2008, p. 22).

Essa geometria, utilizada para ordenar o mundo, e nisso construir suas cidades acreditando na ideia de uma *Cidade Eterna*, tinha por objetivo "[...] fundir o seu anseio de ver e acreditar com a regra de olhar e obedecer"⁶⁵ (SENNETT, 2008, p. 94).

Retomando a reflexão sobre a política em seu vínculo originário com a cidade, onde nesse ínterim o sujeito se apresenta com ser político, e tentando perceber como essa discussão se situa no presente, considera-se importante questionar o próprio termo política, no âmbito da qual se circunscreve a noção de desigualdade e igualdade, como na polis grega, que colocava em polos opostos o cidadão masculino (potencialmente livre para viver a política na cidade), do escravo e da mulher (circunscritos à esfera privativa da casa). Considerando isso é que, segundo Rancière (1996), a desigualdade só é possível na existência da igualdade.

Assim, para Rancière (1996), não existe sempre política. Essa só se presume quando "[...] pela lógica supostamente natural da dominação perpassa o efeito dessa igualdade" (RANCIÈRE, 1996, p. 31).

Assim, compreende-se que a política originalmente dessa forma constituída, compreende os considerados iguais e os desiguais, cabendo-lhes parcelas diferentes num determinado *logos* - como a cidade, para os homens, e a casa para as mulheres.

Há que se notar aí a existência de um certo conflito nessas duas lógicas do estar-junto, como "[...] dois tipos de divisão do sensível, opostos em seu princípio e no entanto entrelaçados um no outro [...]" (RANCIÈRE, 1996, p. 40), e que "[...] geralmente se confundem sob o nome de política,

⁶³ "Da fórmula do geômetra nasceu a Regra; as linhas dos corpos, templos e cidades revelavam os princípios de uma sociedade bem organizada" (SENNETT, 2008, p. 82-83).

⁶⁴ Nesse contexto, segundo Sennett (2008, p. 97), "[...] o *umbilicus* da cidade servia como ponto de partida para o cálculo da geometria urbana, um marco altamente emocional da sua fundação" (SENNETT, 2008, p. 97).

⁶⁵ "Os romanos, particularmente, gostavam de olhar para imagens que enfatizassem a continuidade da cidade, a durabilidade e imutabilidade de sua essência. Suas narrativas visuais repetiam sempre o mesmo enredo, expressando desastres cívicos ou eventos ameaçadores, resolvidos pelo surgimento de um notável senador, general ou imperador" (SENNETT, 2008, p. 83)

quando a atividade política nada mais é que a atividade que as divide" (RANCIÈRE, 1996, p. 41)

Nesses termos, considerando a política com um logos de consentimento das coletividades, de organização estatal como um sistema de legitimações, Rancière (1996) acredita mais cabível chamá-la de "polícia".

A concepção de política que Rancière (1996) propõe é antagônica aquela que *divide as parcelas e as parte ou sua ausência*, como na pólis grega e em menor escala na república romana. Com essa ruptura, se propõe reconfigurar o espaço da cidade, considerando que

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Essa ruptura, com condição para a política, implica num "dano", mas que não cabe corrigi-lo como que querendo anular um erro: "Esse incomensurável não rompe somente a igualdade dos lucros e das perdas. Ele arruína também por antecipação o projeto da polis ordenada segundo a proporção do cosmos, baseada na *arké* da comunidade" (RANCIÈRE, 1996, p. 33).

Com isso se quer dizer que é preciso reconstituir a política a partir da reconsideração das divisões estabelecidas pela "ordem policial", apostando no princípio da heterogeneidade que constitui a cidade. Assim, "existe política quando existe um lugar e formas para o encontro entre dois processos heterogêneos. O primeiro é o processo policial no sentido que o tentamos definir. O segundo é o processo da igualdade" (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Nesse contexto, "a política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos" (RANCIÈRE, 1996, p. 54).

Se não existe sempre política, também não se manifesta sempre o sujeito como ser político. Assim, para se pensar a paisagem como categoria política, se faz necessário pensar as condições para que essa manifestação política da paisagem se dê.

Então é possível pensar que, considerando que a ordem da *polis* não é possível como política, e que a ideia de *civitas* não se sustenta mais politicamente, e que a superação dessas antinomias está na afirmação do que Rancière (1996) define como um *antipredicativo* da cidade, - esse incomensurável [do dano] pode ser objeto da experiência da paisagem, com uma experiência do sentido política da cidade.

Assim, concebe-se que a manifestação da paisagem como categoria política se manifesta a partir do estranhamento, do desconforto, do sentimento de injustiça, e mais particularmente da noção de impropriedade - daquilo que não me pertence.

Dessa forma, se acredita que:

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por *subjetivação* vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância

e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

E o locus dessa experiência de paisagem, como experiência da dimensão política, por excelência, é o espaço público urbano, onde se manifestam mais claramente as esferas do público e do privado.

Mouffe (1999), por sua vez, chama atenção para a necessidade de diferenciar o *político* da *política*, explicitando inicialmente a sua raiz comum - político/a - que de um lado significa *polemos*, e de outro *polis*, as concepções de cidade e o confronto do sujeito entre sua porção individual e sua porção social.

Mouffe (1999) critica a linha de autores chamados "comunitários", filiados à mesma corrente de pensamento de Habermas, por privilegiar o "viver comunitário" que caracteriza a *polis*, e assim o mundo da política, diferentemente dos que pensam a partir da raiz *polemos*, considerando o antagonismo e o conflito, próprio do que é político.

Mouffe (2005), aborda o político, no nível ontológico desenvolvido pela filosofia. Nesse campo, destaca que Hannah Arendt considera o político como espaço de liberdade e liberalização pública, enquanto outros teóricos o abordaram a partir do poder, do conflito e do antagonismo, sendo esta última perspectiva a que a autora desenvolve seu entendimento, afirmando que o "político" compreende a dimensão do antagonismo, como constitutiva das sociedades humanas.

Segundo Mouffe (2005), a tendência dominante no pensamento liberal é caracterizada pela abordagem racionalista e individualista, incapaz de se aproximar da natureza pluralista do mundo social, onde se apresentam os conflitos e a dimensão do antagonismo. Dimensão esta que, segundo a mesma autora, nunca pode ser eliminada, porque estamos sempre lidando com um 'nós' em contraposição a um 'eles': "Antagonismo é uma possibilidade sempre presente, a política faz parte de nosso estatuto ontológico e, quando nós consideramos o espaço público, isso é algo que precisa ser levado em conta" (MOUFFE, 2005, p. 156; tradução nossa)⁶⁶.

Entretanto, tomando-se que, de qualquer forma, o antagonismo se funda na separação de interesses entre adversários *nós/eles*, e que estamos sempre escolhendo entre alternativas conflitivas, Mouffe (2005) propõe que se pense a dimensão política da cidade a partir do *agonismo*, quando os adversários não se tratam como inimigos, ainda que não contem com a possibilidade de uma solução racional para o conflito, reconhecendo a legitimidade de parte a parte, e partilhando de um mesmo espaço simbólico que os outros.

Para Mouffe (1999) a perspectiva do agonismo e a consideração do antagonismo são

⁶⁶ Traduzido de: "Antagonism is an ever-present possibility, the political belongs to our ontological condition and, when we envisage the public space, this is something that needs to be taken into account" (MOUFFE, 2005, p. 156).

constitutivos da vida política, pertencendo à ação pública e à formação de identidades coletivas. Nesse contexto, o espaço comum é o espaço das confrontações, do pluralismo, que se funda entre o consenso e o dissenso.

3.3.3 Cidade e paisagem, entre as dimensões social e individual

Conclui-se a reflexão sobre o conjunto de paradoxos aqui trazidos pelo que encerra a dimensão ontológica do ser, como ser social e individual, no contexto de sua sociabilidade e individualidade, presentes quase sempre ao mesmo tempo. Nisso perceber como a paisagem se revela na cidade que se constrói, subjetivamente e objetivamente, considerando as dimensões sensíveis e materiais da realidade, tendo como instrumento de conexão entre tais dimensões o corpo.

Primeiramente, no que tange à dicotomia comumente admitida entre indivíduo e sociedade postula-se, de acordo como Derani (1997), que não se pode entender a sociedade como uma mera convenção de indivíduos: “ao contrário, é a sociedade-comunidade um *estar-com-o-outro* e *pelo-outro*. Pessoas são ligadas por laços menos conscientes, tais como terra, cultura, destinos, atuação conjunta e interdependente” (DERANI, 1997, p. 50).

Então, não se poderia pensar que a paisagem pode se constituir num desses laços, subliminarmente presente, ainda que muitas vezes ausente à consciência? O que significa pensar que, mesmo que não explicitamente representada, figurativamente, a paisagem na cidade pode se constituir num elo por meio da qual indivíduos e grupos de indivíduos interagem intersubjetivamente.

Considera-se, nesse sentido, que a sociedade não é um “agrupamento aleatório humano”, mas uma constituição de seres individuais enquanto seres sociais, por meio dos quais se estabelecem laços de solidarização em razão de objetivos comuns, enfatizando-se que: “Desta união desenvolve-se a existência individual. Basta lembrar que o Eu e a sociedade somente existem e permanecem à medida que se nutrem um ao outro” (DERANI, 1997, p. 50).

Por sua vez, em resposta à posição dicotômica com a qual muitas vezes as concepções de indivíduo e sociedade são abordadas, Norbert Elias em “A sociedade de indivíduos” propõe refletir sobre a possibilidade de haver uma forma de superar a antinomia postulada entre os termos. E é por meio dessa reflexão que se busca pensar a paisagem para além dessa dicotomia.

Elias (1994) defende que os indivíduos, ainda que admitidos em sua esfera de mais estrito isolamento, estabelece com os outros “laços” que são invisíveis - “sejam estes laços de trabalho e propriedade, sejam de instintos e afetos” (ELIAS, 1994, p.22), e que por isso são difíceis de serem

percebidos pelos sentidos. Mas, ainda assim, esses laços invisíveis formam redes de relações e funções entre as pessoas, e é exatamente essa rede que conforma a "sociedade":

Esses e muitos outros fenômenos têm uma coisa em comum, por mais diferentes que sejam em todos os outros aspectos: para compreendê-los, é necessário desistir de pensar em termos de substâncias isoladas únicas e começar a pensar em termos de relações e funções. E nosso pensamento só fica plenamente instrumentado para compreender nossa experiência social depois de fazermos essa troca (ELIAS, 1994, p. 25).

Elias (1994) defende que só se pode compreender a sociedade considerando o seu crescimento, o que implica em levar em conta o desenvolvimento dos indivíduos que nela se conformam. Para explicar melhor essa posição o autor esclarece que há "[...] órgãos e funções que servem para manter e reproduzir constantemente o próprio organismo, e há órgãos e funções que servem às relações do organismo com outras partes do mundo e a sua auto-regulação nessas relações" (ELIAS, 1994, p. 37); mas que não se pode admitir uma separação irrestrita de tais funções em um mesmo organismo, não se concebendo uma separação entre "funções" físicas" e "funções psíquicas", entre "corpo" e "alma". Assim, conclui que: "[...] cada pessoa só é capaz de dizer 'eu' se e porque pode, ao mesmo tempo, dizer 'nós'" (ELIAS, 1994, p. 56-57).

Ainda assim, segundo Rancière (1996), o sujeito não será definido pela contraposição entre a identidade do *eu* e o *nós*. Para este,

Só há sujeitos, ou, melhor, modos de subjetivação políticos, no conjunto de relações que o *nós* e seu *nome* mantêm com o conjunto das "pessoas", o jogo completo das identidades e das alteridades implicadas na demonstração, e dos mundos, comuns ou separados, em que se definem (RANCIÈRE, 1996, p. 69).

Essa concepção nos leva imediatamente a pensar que a paisagem, como construto social, assim se constitui pela relação de um "eu" (sujeito cognoscente) com um "nós" que somos, ainda que intersubjetivamente, considerando o conflito inerente a essa relação, mas na perspectiva do *agonismo*.

Admite-se, com isso, que a paisagem é percebida por um ser individual dotado de uma sociabilidade intrínseca, como ser eminentemente social, que não está cindido em corpo e alma, mas relacionado a outros seres. É assim que,

[...] eu coexisto num conjunto onde tudo adere fortemente; eu coexisto, é claro, com os outros que me constituem pelo que sou, mas coexisto também com essa multiplicidade de objetos, sem os quais a existência contemporânea não é mais concebível (MAFESSOLI, 2010, p. 244-245).

Por isso, no que tange à sugestão de que existe outra forma de sociabilidade pública, que se expressa a partir da conjunção de interesses em torno das paisagens, como instância da esfera social, acredita-se na potencialidade de se colocar a discussão em termos de superação da clivagem "criada"

entre indivíduo e sociedade, pela consideração de que tais dimensões podem ser reconciliadas e transcendidas a partir da paisagem. A paisagem, antes de se apresentar como produto ou reflexo da percepção individualizada, se constitui como processo socialmente estabelecido, apresentando-se como um elo comum, na multiplicidade de percepções espacialmente referenciadas.

É nesses termos então que no *quadro dessa natureza socializada que é a cidade* (MAFESSOLI, 2010), a paisagem se constitui numa resposta ao que eu percebo na qualidade de ser social, em interação contínua como os outros e, assim, com a cidade.

No mesmo sentido acima se pode entender, conforme Arendt (2005) que o mundo no qual nós vivemos não existiria sem a atividade humana que o produziu. O homem, como ser condicionado, está diretamente em contato com o mundo, com as coisas, de forma entrelaçada:

A objetividade do mundo - o seu caráter de coisa ou objeto - e a condição humana complementam-se uma à outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem as coisas, e estas seriam um amontoado de artigos incoerentes, um não-mundo, se esses artigos não fossem condicionantes da existência humana (ARENDR, 2005, p. 17).

Nesse contexto, as atividades humanas fundamentais, inerentes à condição humana, são o labor, o trabalho e a ação, e a isso Arendt (2005) denomina de *vita activa*⁶⁷: "[...] a vida humana na medida em que se empenha ativamente em fazer algo" (ARENDR, 2005, p. 31).

O *labor* corresponde ao processo da vida, ao processo biológico do corpo humano - diz respeito à própria vida como condição humana.

O *trabalho* faz referência ao artificialismo da existência humana - produção de um mundo artificial de coisas, como artefato humano, e nisto se diferencia de qualquer ambiente natural, no qual "a condição humana do trabalho é a mundanidade" (ARENDR, 2005, p. 15).

A *ação* diz respeito à atividade que se exerce diretamente entre os homens, e corresponde à condição humana da pluralidade: "[...] a ação é prerrogativa exclusiva do homem; [...] e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros" (ARENDR, 2005, p.31). Assim, a *ação* é a atividade política por excelência: "A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir" (ARENDR, 2005, p. 16).

Entretanto, Arendt (2005) explicita que o homem é um animal social, em sua privatividade, antes de ser um animal político. A dimensão social do sujeito se desenvolve no âmbito da esfera

⁶⁷ Segundo se compreende a partir de Arendt (2005), a *vita activa* corresponde ao *bios politikos* de Aristóteles, como esfera dos assuntos humanos, com ênfase na ação/*praxis* – *vita negotiosa* ou *actuosa*, de Santo Agostinho: uma vida dedicada aos assuntos públicos e políticos. Segundo ela, tradicionalmente, a expressão *vita activa* tem seu significado derivado de vida contemplativa, onde *theoria* é diferente de pensamento e raciocínio.

privativa do ser. Considerando isso, afirma ser falsa a interpretação de que o ser político, originariamente, é um ser social, uma vez que na *polis* grega essas duas dimensões humanas não se entrelaçavam.

Com percepção semelhante, Sennett (1998) esclarece mais especificamente que as instâncias da privatividade e da individualidade são coisas diferentes, e não estão unidas nem se confundem desde sempre, pelo menos não antes do século XIX: "As particularidades do sentimento individual não tinham, como ainda não têm, uma forma social definida, porque, ao contrário, o domínio próximo ao eu estava organizado por meio de 'afinidades' naturais, universais e humanas" (SENNETT, 1998, p. 117). Para este autor a condição natural do homem é a *impessoalidade* e o *não-individual*.

Jaeger (1994) aponta que os gregos situaram o problema da individualidade, do eu individualizado como fenômeno social, distante do ideal da vida comunitária e da ideia de liberdade.

Para os gregos,

A liberdade do homem grego consiste em se sentir subordinado, como membro, à totalidade da polis e das suas leis. É uma liberdade completamente diferente daquela do individualismo moderno, que se sente vinculado a uma universalidade supra-sensível, devido à qual o Homem não pertence só ao Estado, mas também a um mundo superior (JAEGER, 1994, p. 228).

Nesse sentido, Jaeger (1994) defende o retorno aos gregos no contexto da *polis*, como condição para se reencontrar uma nova orientação, como uma necessidade vital, e não a busca por um quadro imutável dentro de um sentido temporal.

E é na condição de *humanitas*, da qual deriva o termo humanismo, que Jaeger (1994) entende como vital a proposta dos Gregos. Para essa civilização, *humanitas* "significou a educação do Homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser" (JAEGER, 1994, p. 14), e a educação seria o vínculo capaz de manter a comunidade coesa⁶⁸.

É nesse sentido que "A sua descoberta do Homem não é a do eu subjetivo, mas a consciência gradual das leis gerais que determinam a essência humana. Assim, o princípio espiritual dos Gregos não é o individualismo, mas o 'humanismo' [...]" (JAEGER, 1994, p. 14).

É em torno desse princípio que a *paideia* representava a formação do homem grego, como totalidade da obra criadora do povo grego e do ideal grego de formação humana.

Sugere-se, com isso, que um retorno ao sentido de cidade como uma comunidade, depende desse reencontro com o ideal grego de uma formação integral, total, como um ideal consciente. E a educação encontra nisso seu papel originário na construção dessa *humanitas*: "A natureza do Homem, na sua dupla estrutura corpórea e física, cria condições especiais para a manutenção e transmissão da sua forma particular e exige organizações físicas e espirituais, ao conjunto das quais

⁶⁸ Sobre isso ver Jaeger (1994, p. 754).

damos o nome de educação" (JAEGER, 1994, p. 3).

A educação na comunidade cumpre um destino externo, voltado para a cidade, ao tempo que desempenha um papel espiritual: "Em nenhuma parte o influxo da comunidade nos seus membros tem maior força que no esforço constante de educar, em conformidade com o seu próprio sentir, cada nova geração" (JAEGER, 1994, p. 4).

A ideia de educação da comunidade, então, se baseia no ideal de subordinação do individual à totalidade: "[...] a educação não é uma propriedade individual, mas pertence por essência à comunidade" (JAEGER, 1994, p. 4).

A educação grega se compreende como um processo de educação consciente, que apresenta o Homem como ideia, acima da sua dimensão gregária ou autônoma (JAEGER, 1994). E esse Homem é o que vem a ser constituir no ser político, sendo a *polis* o espaço de seu desenvolvimento, de sua formação, como expressão do espírito de comunidade.

Entende-se que, na medida em que a educação política passa pelo reconhecimento da cidade como um todo orgânico, a paisagem pode se apresentar como um meio possível para essa compreensão. Então, se é necessária uma educação política na cidade, e se a cidade pode ser apreendida como paisagem, caberia então uma educação pela paisagem? Admitindo que sim, a cidade como paisagem se compreende no processo de formação do sujeito político e dos seus governantes. É assim que Platão aborda o Estado como fundo de um sistema perfeito de educação⁶⁹ (JAEGER, 1994).

Referências

ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARENDR, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2007.

BAUMAN, Zigmund. *Capitalismo parasitário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMGARTNER, Frank R., JONES, Bryan D. Agenda Dynamics and Policy Subsystems. In: *The Journal of Politics*, volume 53, Issue 4, p.1044-1074, 1991.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz, 1986.

⁶⁹ O processo formativo segundo Platão tem início pela formação da alma, pela música – compreendendo som, ritmo e palavra falada, o *logos* (JAEGER, 1994).

BERQUE, Augustin. Paisagem, meio, história. In: BARTALINE, Wladimir. *Cinco propostas para uma teoria da paisagem*. São Paulo: Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012, p.31-42.

BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BIRMAN, Joel. O trágico na modernidade: uma leitura da problemática da metrópole em Simmel, nas suas releituras e rupturas. In Pechman, Robert Moses. (Org.). *A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

BOBBIO, Norberto, et.al. *Dicionário de Política*. 2v. 13. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CACCIARI, Massimo. *La Ciudad (La città)*. Trad. Moisés Puente. 4. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Espaço Urbano: Novos Escritos sobre a Cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARMO, Jairo Vasconcelos do. A tutela de interesses difusos e o direito ao bem-estar urbano. In *Revista Direito*, Rio de Janeiro, v.4, n.8, p. 15-34, 2000. Disponível em: <http://www.camara.rj.gov.br/setores/proc/revistaproc/revproc2000/revdireito2000b/art_tutelainter.es.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2014.

DERANI, Cristiane. *Direito Ambiental Econômico*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1997.

DUARTE, Marize Costa de Souza. As Novas Exigências do Direito Ambiental. In: Leite, J. R. M.; Filho, N. de B. B. (Org.). *Direito Ambiental Contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2004, p.503-530.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FAGÚNDEZ, Paulo Roney Ávila. O significado da modernidade. In: Leite, J. R. M.; Filho, N. de B. B. (Org.). *Direito ambiental contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2004, p. 205-246.

FORTUNA, Carlos. *Simmel e as cidades históricas italianas, uma introdução*. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, dez. 2003, p.101-107. O autor faz referência às cidade de Berlim e Viena, observando que as mesmas serviram como motivadoras para o texto de Simmel intitulado *As grandes cidades e a vida do espírito (1903)*.

GOSWAMI, Amit. *O universo autoconsciente: como a ciência cria o mundo material*. Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Goya, 2015.

GOTTDIENER, Mark. *A produção social do espaço urbano*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. 2a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GOVERNO DE PORTUGAL. *Política Nacional de Arquitectura e Paisagem*. Portugal, 2014.

GRAMSCI, Antonio. *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HANSOTTE, Majo. *As inteligências cidadãs: como se adquire e inventa a palavra colectiva*. Lisboa: Piaget, 2008.

HOLZER, Werther. Augustin Berque: um trajeto pela paisagem. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 17-18, p.55-63, jan./dez. de 2004.

HOWLETT, Michael, RAMESH, M., PERL, Antony. *Política pública. Seus ciclos e subsistemas*. Uma abordagem integral. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad.: Artur M. Parreira. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JORGE, Ana Paula; GENTIL, Plínio Antônio Britto. Tutela jurídica da paisagem urbana: rumo à defesa do direito à qualidade de vida. In: *Anais do XVIII Congresso Nacional do CONPEDI*. São Paulo, 2296-3013, 2009. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/Anais/sao_paulo/2623.pdf> Acesso em: 27. dez. 2014.

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

MACHADO, Heloisa Guaracy. *De Res Publica e de República: o significado histórico de um conceito*. Caderno de História, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 1995, p. 7-15.

MADERUELO, Javier. Prólogo. In: BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MAZZILLI, Hugo. *A defesa dos interesses difusos em juízo*. São Paulo: Saraiva, 2007.

MOUFFE, Chantal. *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane). Cork Caucus 2005, p.149-171. Disponível em:<https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: comunidade, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Trad.: Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1999.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 5a. edição. São Paulo: Martins fontes, 2008.

NETO, Antônio Zanollo. Direito à paisagem. *Revista Internacional de Direito e Cidadania*, 8, 29-37, 2010. Disponível em:<http://www.reid.org.br/arquivos/00000202-03-antonio_zanollo.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2014.

NOGUÉ, Joan. El paisaje como constructo social. In: _____. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p.11-24.

NÓS SOMOS a paisagem: como interpretar a Convenção Europeia da Paisagem. (Texto: Sara Di Maio e Cecília Berengo em colaboração com Riccardo Priore e Damiano Gallà). Florença, 2008. Versão portuguesa. Disponível em: <http://issuu.com/mapa2012/docs/nos_somos_a_paisagem>. Acesso em: 03 jun 2015.

OST, François. *A natureza à margem da lei*. A ecologia à prova do direito. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

PERES, Renata Bovo, CHIQUITO, Elisângela de Almeida. Ordenamento territorial, meio ambiente e desenvolvimento regional. Novas questões, possíveis articulações. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, 14(2), 2012.

PONTUAL, Virgínia, CARNEIRO, Ana Rita Sá (Orgs.). Introdução. In: _____. *História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís*. Recife: Bagaço, 2005, p. 13-21

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento - política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad.: Eduardo Brandão. 2a. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAUTER, Alain; ORMAUX, Serge; TOURNEUX, François P. Landscape and public policies: evaluation and indices. In: *The International Conference of Territorial Intelligence- "Tools and methods of Territorial Intelligence"*. Besançon, França: 2008, p. 1-7. Disponível em:<www.territorialintelligence.eu/index.php/besancon08/Sauter>. Acesso em: 05 jan. 2015.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. 5a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. 5a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem*. Estudos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilhã: LusoFia-press, Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em: <<http://www.lusosofia.net/>>. Acesso em: 18 set. 2014.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Mudar a cidade*. Uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013(a).

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013(b).

STEINBERGER, Marília. *Território, ambiente e políticas públicas espaciais*. Brasília: Editora Paralelo 15, 2006.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. *Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano*. Recife: O Autor, 2014.

4 PAISAGEM E ESPAÇO PÚBLICO, UMA EXPERIÊNCIA EM CONSTRUÇÃO

4.1 A paisagem como espaço existencial do público

Esta parte tem por objetivo elucidar a paisagem como uma dimensão do espaço existencial humano no âmbito da Cidade.

Para tanto, adentra-se na teoria do espaço da arquitetura proposto por Christian Norberg-Schulz, ancorando-se numa abordagem fenomenológica do espaço cotidiano, do mundo da vida cotidiana, como uma *fenomenologia do ambiente*, que propõe um "retorno às coisas", tanto em sua concreticidade fenomênica (o vento, a pedra, a água, a cidade, etc.) quanto em sua natureza quase intangível, como os sentimentos. Aspectos estes que constituem o conteúdo de nossa existência (NORBERG-SCHULZ, 2006).

Segundo Norberg-Schulz (1971, p. 11; tradução nossa⁷⁰), "desde os tempos mais remotos o homem não só tem agido no espaço, percebido espaço, existido no espaço e pensado sobre o espaço, mas ele também tem criado espaço para expressar a estrutura de seu mundo, como um real *imago mundi*". Ou seja, o espaço é mais do que um simples arranjo geométrico de objetos, ele consiste verdadeiramente numa dimensão da existência humana, concebido e construído a partir das experiências em seu ambiente. Dessa forma, o espaço é entendido como um aspecto da orientação total do homem inserido no ambiente, e expressa a sua posição no mundo. Com isso, ele quer dizer que a existência é espacial, na medida em que homem e espaço não podem ser separados.

Então, pensando que a compreensão de espaço deve ir além daquela oferecida pelo modo cognitivo, pela física, pela matemática ou geometria euclidiana, considera-se que a relação do homem com o meio ambiente também se traduz de modo afetivo, emocional, como uma relação vital em *equilíbrio dinâmico*, na qual o homem interage a todo o tempo com o que está à sua volta.

Assim, Norberg-Schulz (1971) identifica outras categorias espaciais que passam a considerar não só a dimensão cognitiva, mas também aspectos do comportamento afetivo, quais sejam: o espaço pragmático, o espaço perceptual, o espaço existencial, o espaço cognitivo e o espaço lógico.

O espaço pragmático da ação física é o que integra o homem ao seu ambiente natural;

⁷⁰ Tradução de: From remote times man has not only acted in space, perceived space, existed in space and thought about space, but he has also created space to express the structure of his world as a real *imago mundi* (SCHULTZ, 1971, p. 11).

o *espaço perceptual de orientação imediata*, é o que marca a sua identidade como pessoa - é o espaço egocêntrico⁷¹ que apresenta uma variação constante, formando posteriormente totalidades significativas, ou seja, experiências; o *espaço existencial* é o que forma uma imagem (esquema) estável do seu ambiente, e o relaciona com a totalidade cultural e social; o *espaço cognitivo do mundo físico*, possibilita que ele pense sobre o mundo físico que constitui o espaço; e o *espaço lógico/abstrato das puras relações lógicas* se oferece como ferramenta para descrever todos os outros.

Dentre estas categorias espaciais, Norberg-Schulz (1971) entende que o espaço existencial é o que se concretiza mais propriamente no espaço arquitetural, como uma estrutura que pode ser diretamente experienciada. O verbo concretizar, por ele empregado, possui um caráter preciso: "Falo em 'concretizar' no sentido de transformar aquilo que é genérico, 'visível', isto é, em uma situação local, concreta" (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 447).

Dessa forma, o espaço arquitetural, que se compõe de um aspecto concreto e físico da relação entre o homem e o ambiente, é justamente compreendido por esse autor como a contraparte física da estrutura psíquica do espaço existencial: "[...] arquitetura concretiza uma imagem que vai além do ambiente existente" (NORBER-SCHULZ, 1971, p.37, tradução nossa⁷²).

E, considerando que "[...] o espaço constitui uma parte necessária da estrutura da existência" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 17, tradução nossa⁷³), Norberg-Schulz (1971) reforça essa ideia recorrendo a Merleau-Ponty, quando ele expressa: "Temos dito que o espaço é existencial; poderíamos muito bem ter dito que a existência é espacial" (MERLEAU-PONTY, apud NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 16).

No âmbito dessa relação entre homem e ambiente cabe lembrar a concepção de Tuan (1980), quando ele utiliza o termo *topofilia* para designar "[...] o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico" (TUAN, 1980, p. 5), a fim de explicitar que há uma relação entre o meio ambiente e as nossas visões de mundo, na forma como percebemos, estruturamos e avaliamos. Assim, *topofilia* estabelece uma relação entre sentimento (dimensão subjetiva do Ser) e lugar (como dimensão objetiva da realidade física).

No tocante à expressão *visão de mundo*, Tuan (1980) entende como sendo uma experiência que é parcialmente pessoal, mas que também, em grande parte, é social: "O meio ambiente natural e a visão de mundo estão estreitamente ligadas: a visão de mundo, se não é

⁷¹ Para Tuan (1980, p. 34-51) o egocentrismo é uma característica ou traço humano universal, embora varie em intensidade entre os indivíduos e grupos sociais. No que tange a grupos sociais, o egocentrismo coletivo é denominado de etnocentrismo.

⁷² Tradução de: "[...] architecture concretizes an image which goes beyond the already existing environment" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 37).

⁷³ Tradução de: "[...] space forms a necessary part of the structure of existence" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 17).

derivada de uma cultura estranha, necessariamente é construída dos elementos conspícuos do ambiente social e físico de um povo" (TUAN, 1980, p. 91). Assim, a *visão de mundo* que uma determinada pessoa desenvolve, está diretamente associada à resposta do homem ao meio ambiente.

Se transferimos essa reflexão para o âmbito da cidade, a visão de mundo que uma pessoa pode desenvolver do ambiente urbano, provavelmente é, grande parte, adstrita à sua experiência do espaço público, revelando-se numa *imago urbis*. Desvelação esta que, admiti-se, pode se manifestar a partir da apreciação no processo de uma experiência estética, colocando em jogo a dimensão do sentimento (pela sensação) como instrumento primordial de avaliação do ambiente, como numa relação *topofílica*, mediante o contato direto como os lugares.

Assim, o *espaço existencial* é entendido por um viés psicológico, que trata dos *esquemas* que o homem desenvolve em sua interação real com o ambiente, como um verdadeiro criador de *espaços expressivos*, em resposta à sua necessidade de orientação e adaptação aos diferentes aspectos presente no meio no qual ele se insere, que se apresentam, tanto por assimilação quanto por acomodação às condições que se oferecem. Ou seja, efetiva-se por um processo de interação que é bidirecional, onde o homem lança mão de seus desejos e necessidades em direção ao ambiente, de um lado, e o ambiente lhe impõe limitações pelo condicionamento de sua estrutura física, de outro.

Para Norberg-Schulz (1971) o *esquema* é culturalmente determinado, e se define como uma típica reação do homem a uma situação, sendo formado durante o seu desenvolvimento mental através da sua interação com o ambiente.

Na abordagem desenvolvida por Kevin Lynch (2011) o correlato de *esquema espacial* é *imagem ambiental*, na medida em que ele tenta interpretar o ambiente da cidade em relação a um espaço existencial.

Mas vale à pena ressaltar que na presente pesquisa não se está à procura, propriamente, de imagens representativas de uma dada realidade física, ou de uma cultura comum, ou de retratar uma natureza fisiológica básica, como parece buscar Kevin Lynch em *A imagem da cidade*, como uma cidade imaginável. Para Lynch (2011) uma cidade imaginável é uma cidade evidente, legível e visível, identificável a partir de elementos imagísticos: vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros.

A imaginabilidade, é termo empregado por K. Lynch para designar

[...] a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou organização que facilita a formação de imagens mentais vividamente identificadas, fortemente estruturadas e de grande utilidade do ambiente (LYNCH, 2011, p. 11).

Uma forte imaginabilidade de uma cidade é que protege o homem de "perde-se". Nesse sentido, uma cidade de alta imaginabilidade, como Veneza, segundo Lynch (2011), seria aquela possível de ser apreendida e poderia deslocar-se com facilidade por ela - uma cidade evidente, legível e visível. Assim, a imagem ambiental concebida por Lynch (2011) termina por reproduzir um quadro generalizado do mundo físico exterior, e se restringe a compreendê-lo pelas funções que desempenha.

Então, para ir além da condição topológica do lugar na determinação de sua maior ou menor imaginabilidade, como K. Lynch propõe, Norberg-Schulz (1971) se ocupa de melhor entender do que se constitui o espaço existencial, a partir dos elementos que dele fazem parte, para posteriormente desenvolver uma compreensão da inter-relação entre esses elementos na formação dos níveis ou dimensões do espaço e do espaço arquitetural, mais especificamente.

Para tanto, este autor explicita que o espaço existencial é composto pelos seguintes elementos básicos: centro e lugar/nós; direção e caminho/eixo; área e domínio/bairro. Estes são dotados de certa invariância, apresentando-se como estruturas universais elementares, possuindo assim uma dimensão arquetípica.

Os lugares/nós são os elementos básicos de orientação do espaço, como elementos do espaço existencial humano. O centro pontua a experiência do lugar como um "dentro", como um lugar de ação, em relação a um "fora" considerando que "em termos de percepção espontânea, o espaço humano é subjetivamente centrado" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 18, tradução nossa⁷⁴).

O lugar, como elemento básico do espaço existencial, pode ser representado pelo círculo, figura que no entendimento de Norberg-Schulz (1971) encerra um caráter existencial, representativo do espaço que é subjetivamente centrado, como lugar de ação de atividades particulares, de interação social, de experiências significativas, e ponto de orientação: "Os lugares são literalmente 'interiores', o que significa dizer que 'reúnem' o que é conhecido (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 448).

É nessa mesma concepção existencial que Evaldo Coutinho pensa o *ser* em referência ao *lugar*, como um "lugar móvel", ajudando a esclarecer como o sujeito se posiciona diante do mundo do qual ele faz parte: "Em face da minha posição o centro de uma perspectiva que tudo abrange, fazem-se costumeiros os atos de convergência de figuras e episódios aos implícitos ditames de minha contemplatividade" (COUTINHO, 1976, p. 13).

Para E. Coutinho a mobilidade do lugar é dada pela mobilidade dos elementos que constituem uma determinada paisagem, na medida em que "[...] se algum, que eu vira na

⁷⁴ Tradução de: "In terms of spontaneous perception, man's space is 'subjectively centred'" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p.18).

condição de membro da paisagem, isolado se exhibe a mim em outro ambiente, é um trecho daquela paisagem que, abstraindo-se dela, vem ao meu olhar [...]" (COUTINHO, 1976, p. 13).

Dessa forma, o lugar é a unidade básica da construção do espaço. Na verdade, para Norberg-Schulz (2006), ao modo como Heidegger concebe, "os espaços recebem sua essência dos lugares e não do 'espaço'" (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 450). E ainda: "O propósito existencial de construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 454).

Ainda sobre a categoria lugar, cabe expor que o seu entendimento a partir do sentido de *locus*, como ponto singular e da situação, possibilita estendê-lo à cidade, na medida em que esta pode ser admitida como um *locus urbis*, conforme Rossi (2001) a define. Para este autor, o *locus* é "[...] aquela relação singular, mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar" (ROSSI, 2001, p. 147).

Por essa perspectiva o lugar pode ser admitido também pela qualidade de *genius loci*⁷⁵, que segundo Peixoto (2003, p. 325) resulta de uma composição de experiências coletivas, dando um significado que vai além da sua condição material construída, da morfologia urbana, fazendo a própria arquitetura transcender seus limites como projeto e como construção.

Nisso, o lugar passa a ser reconhecido por suas qualidades, daí a ideia de expressar a "alma da cidade". Qualidades essas *necessárias para compreensão de um fato urbano determinado* (PEIXOTO, 2003), e que está para além do que pode ser visto fisicamente, ou imediatamente, mas sempre mediadamente. Assim,

O *locus* é um fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória. O lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é instaurado pela atividade simbolizadora do homem (PEIXOTO, 2003, p. 337).

No que tange ao elemento *direção*, que define *caminhos/eixos*⁷⁶, entende-se que estes estão presentes em qualquer lugar, originariamente nos planos horizontais de extensões infinitas, representada de modo existencial pelo modelo axial de planos, onde o plano horizontal é cortado por um plano vertical. Mas a direção não é somente produto da ação do homem. O ambiente natural também lhe orienta em termos direcionais: "A natureza também determina as direções do espaço existencial do homem em um sentido mais concreto.

⁷⁵ Na antiguidade clássica acreditava-se que os lugares eram governados por um deus local, o *genius loci* (PEIXOTO, 2003). Em razão disso, a escolha de um local para se construir era revestido de uma determinada sacralidade

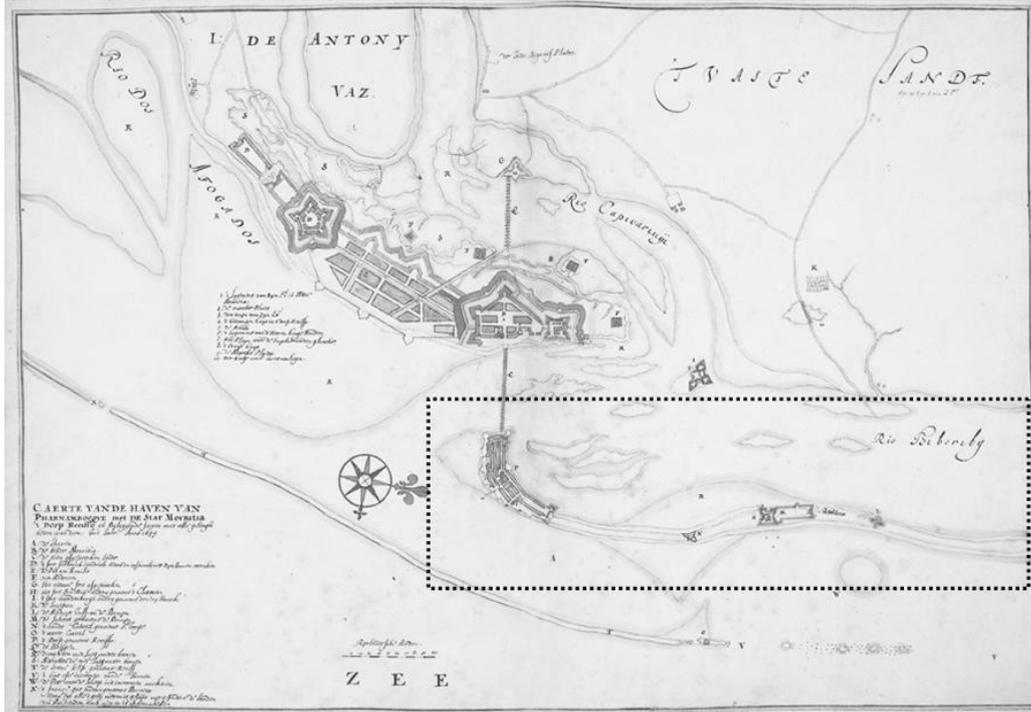
⁷⁶ *Eixos* é a denominação dada por Kevin Lynch. Definição esta que se baseia no princípio gestáltico de continuidade.

Qualquer paisagem contém instruções, bem como espaços determinados, que ajudam o homem a encontrar um ponto de apoio" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 22, tradução nossa⁷⁷).

Segundo Norberg-Schulz (1971), assentamentos⁷⁸ organizados segundo o princípio da continuidade, de eixos, podem ser encontradas em todas as partes do mundo, desde tempos mais remotos, determinado tanto por fatores geográficos como por tipos particulares de trabalho e comunicação.

Sabe-se que o litoral atlântico e os cursos fluviais no Brasil, como aconteceu em Recife, foram ambientes determinantes no processo de estruturação dos assentamentos, de localidades e bairros, muitos dos quais foram consolidados no tempo. Como exemplo desse tipo de organização observa-se a nucleação original do Recife, no século XVII, que foi sendo configurada numa estreita faixa de terra que se ligava a Olinda, um istmo que possuía a função primeira de caminho, de eixo de ligação entre duas localidades, no sentido sul-norte (Figura 23).

Figura 23 - Atlas de Johannes Vingboons, e mapa de Algemeen Rijksarchief, Haia- Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, Recife. O destaque no mapa indica o istmo entre Recife e Olinda [Intervenção nossa].



Fonte: Acervo digital do IPHAN/PE (s/d). Editado pelo autor.

⁷⁷ Tradução de: "Nature also determines the directions of man's existential space in a more concrete sense. Any landscape contains directions as well as determined spaces which help man in finding a foothold" (SCHULZ, 1971, p. 22).

⁷⁸ "Os elementos do ambiente criado pelo homem são, em primeiro lugar, todos os 'assentamentos' de diferentes escalas, das casas às fazendas, das aldeias às cidades, e em segundo lugar os 'caminhos' que os conectam, além dos diversos elementos que transformam a natureza em paisagem cultural (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 448).

É dessa perspectiva que, segundo Norberg-Schulz (1971), Kurt Lewin primeiramente estudou e introduziu o termo *espaço hodológico*, como o *espaço do movimento possível*, com uma ciência do caminho. Segundo Norberg-Schulz (1971, p. 22), "em vez de linhas retas, o espaço hodológico⁷⁹ contém 'caminhos preferenciais' que representam um compromisso entre vários domínios, tais como: 'curta distância', 'segurança', 'o mínimo de trabalho', a 'experiência máxima' etc".

Por sua vez, as *áreas* são oriundas das divisões promovidas pelos *caminhos/eixos*. Essas *áreas* são qualitativamente definidas como *domínios/distritos*. Norberg-Schulz (1971) explicita que, em certa medida, os *domínios/distritos* podem ser entendidos como *lugares* por serem definidos por fechamentos físicos (cercamentos). Assim, os domínios naturais são associados aos domínios políticos, formando uma rede complexa. Segundo este autor,

O domínio pode, portanto, ser definido como um "território" relativamente não estruturado, em que lugares e caminhos aparecem como figuras mais pronunciadas. O domínio tem uma certa função unificadora no espaço existencial. Ele "preenche" a imagem e torna-se um espaço coerente. (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 23, tradução nossa⁸⁰).

Ao pensar que a cidade do Recife começa a tomar forma num sítio muito particular, como era o istmo, resguardado da fúria do mar pelos arrecifes, de um lado, e pela foz de dois rios, de outro, a ideia de *locus*, como *locus urbis* pode ser bem compreendida, considerando que "faz parte da ideia geral da arquitetura igualmente o lugar como espaço singular e concreto" (ROSSI, 2001, p. 147).

O sítio como *locus* assim se constitui num acontecimento, num *fato urbano*. Nesse contexto do Recife, esse *locus* pode ser entendido como "[...] fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica, e por sua forma, por ser sede de acontecimentos antigos e novos, por sua memória" (ROSSI, 2001, p. 152).

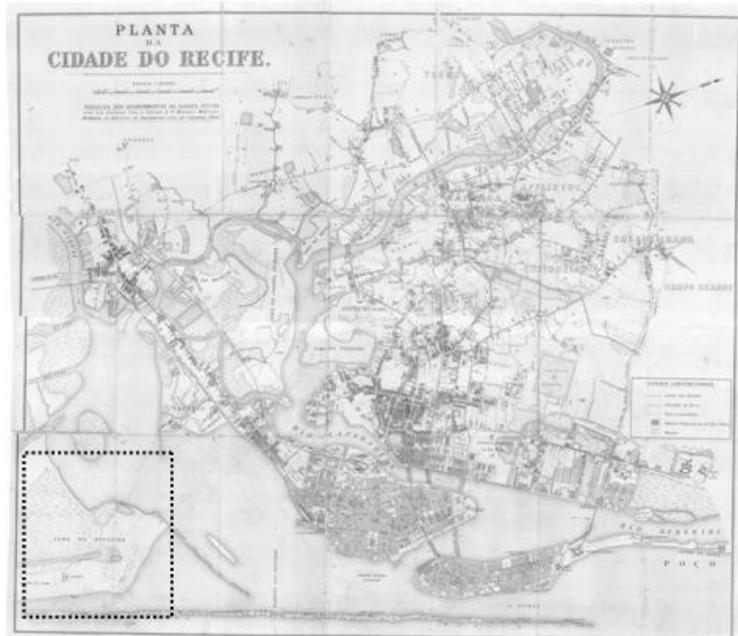
Como exemplo de uma localidade do Recife que pode ser percebida como domínio, e também como lugar, é o bairro de Brasília Teimosa, originada numa área denominada de Areal Novo, na chamada Ilha do Nogueira, entre a Bacia do Pina e o Oceano Atlântico, e entre a nucleação original do Recife (bairro do Recife) e os bairros do Pina e Boa Viagem (na porção sul da cidade). O seu processo de ocupação informal, originalmente empreendido por pescadores na década de 1940, terminou por consolidar-se como um bairro na estrutura urbana da cidade,

⁷⁹ A hodologia se refere a caminho, percurso, trajeto, e se constitui em tema abordado no capítulo metodológico (6) desta Tese.

⁸⁰ Traduzido de: "The domain can therefore be defined as a relatively unstructured 'ground', on which places and paths appear as more pronounced 'figures'. The domain has a certain unifying function in existential space. It 'fills out' the image and makes it become a coherent space" (SCHULZ, 1971, p. 23).

vindo a ser reconhecida legalmente como uma Zona Especial de Interesse Social⁸¹ (Figura 24).

Figura 24- Planta da Cidade do Recife, 1906, de Douglas Fox. O destaque no mapa indica a Ilha do Nogueira [Intervenção nossa].



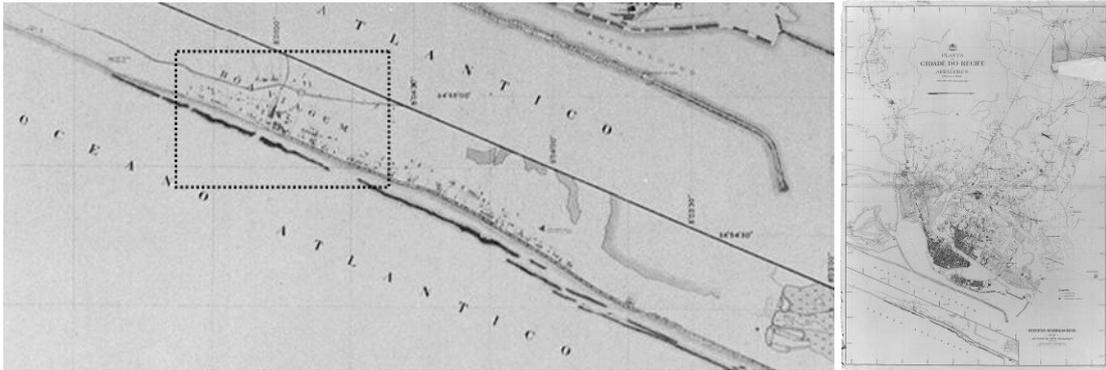
Fonte: Acervo Museu da Cidade do Recife (1906). Editado pelo autor.

Também a nucleação original de Boa Viagem, surgida a partir de uma vila de pescadores nas proximidades da Igreja de N. S. de Boa Viagem, no extremo sul do Recife, pode ser admitida como um lugar, primeiramente, que depois foi sendo ampliado para designar um domínio que identifica não só o bairro de Boa Viagem, como identifica boa parte do território sul, no litoral marítimo da cidade (Figura 25). Também, o espaço primitivo de ocupação dessa parte da cidade, em torno da igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, pode ser facilmente reconhecível como um lugar, porque dotado de estrutura e características que possibilitam uma orientação e identificação aos que experienciam o espaço hoje, uma vez que a Igreja conserva parte dessa identidade local.

Figura 25 - Planta da Cidade do Recife e Arredores, 1932, do Engenheiro Domingos Ferreira. Em detalhe a localidade

⁸¹ Na Ilha do Nogueira existia um Lazareto, hospital de quarentena que servia para tratar doenças epidêmicas e infecciosas, como a lepra. Posteriormente o local denominado de Areal Novo foi destinado a servir à construção do Parque de Inflamáveis do Porto do Recife, que não chegou a ser consolidado com tal. Sobre isso ver site desenvolvido pela Rede Brasil de Comunicação, em <http://www.rbcnews.com.br/especiais/brasilia-teimosa/>. Hoje o bairro de Brasília Teimosa ocupa uma área de 61 hectares, está situada na Região Político-Administrativa 6, microrregião 6.1 do Recife, e possui uma população de 18.334 habitantes, segundo dados da Prefeitura do Recife. Integra a RPA 6 (Fonte: <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/brasilia-teimosa>).

original de Boa Viagem, em destaque [Intervenção nossa].



Fonte: Museu da Cidade do Recife (1932). Editado pelo autor.

Assim, Norberg-Schulz (1971) compreende que o *espaço existencial* é formado da interação entre os elementos básicos (*lugares/nós, caminhos/eixos e domínios/distritos*). E que este espaço, a partir de seus elementos básicos, encontra sua concretização no espaço da arquitetura, no âmbito dos seguintes níveis existenciais: a geografia, a paisagem, o urbano, a casa e o objeto.

Os primeiros níveis (geografia, paisagem e urbano) são os mais abrangentes e contém os níveis últimos, mais elementares (a casa e as coisas/objetos), constituindo-se hierarquicamente: "[...] o homem 'recebe' o ambiente e faz convergir para ele as construções e as coisas. Desse modo as coisas 'explicam' o ambiente e evidenciam o seu caráter" (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 452)

Chama-se a atenção para os três primeiros níveis (os mais altos numa hierarquia de complexidade espacial e existencial) em razão dos interesses desta pesquisa, envolvendo o espaço físico natural definido pela geografia, a paisagem como o nível da interação entre o homem e o ambiente, e o espaço urbano onde as interações sociais se dão. Mas especificamente aqui nos interessa o nível existencial da paisagem e do urbano (como cidade), na intenção de conjecturar a compreensão da relação entre paisagem (como nível do espaço existencial) e cidade (como espaço da arquitetura).

Para tanto, é importante ilustrar a relação existente entre a paisagem como espaço existencial e espaço arquitetural da cidade, segundo Norberg-Schulz (1971), que para isso se apoia em Heidegger. O espaço existencial, concretizado na arquitetura, revela-se como paisagem na medida em que "as construções trazem a terra, como paisagem, habitada, para perto do homem e, ao mesmo tempo, situam a intimidade da vizinhança sob a vastidão do céu (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 448).

Sob essa mesma impressão, Norberg-Schulz (1971) lança mão das palavras de Rudolf Schwarz para falar da relação entre uma pessoa e o nível existencial da paisagem: "As pessoas

colocam o mundo que tem dentro delas na terra que encontram, colocam a paisagem que tem dentro delas onde não tem paisagem, e ambos se tornam um (apud NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39; tradução nossa⁸²).

Com isso, esclarece-se não só a relação que se estabelece entre paisagem e cidade (como lugar construído), mas o próprio entendimento de paisagem como um nível ou dimensão do espaço existencial humano que também se concretiza como um nível do espaço arquitetural.

Abre-se aqui um parêntese para pontuar que a cidade, podendo ser admitida como *fato urbano*, como ambiente construído, em sua totalidade, ganha o sentido de arquitetura como território vivido e construído pelo homem, na forma como Rossi (2001) concebe na *in Arquitetura da Cidade*. Nesta obra o autor apresenta sua proposta de uma teoria urbana, abordando a imagem urbana, a arquitetura, e explicitando a cidade como obra humana por excelência: "[...] criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é por natureza coletiva" (ROSSI, 2001, p. 1).

Assim, a arquitetura, seguindo concepção de A. Rossi, compreende "a cidade e os objetos, o grande e o pequeno, cenários históricos e cenas íntimas. Todas as coisas em torno, rearticuladas em novos contextos segundo a experiência, o imaginário e a memória" (PEXOTO, 2003, p. 318).

Por essa visão de totalidade A. Rossi critica a concepção de cidade de Camilo Sitte, acusando-o de reducionismo, na medida em que este a concebe como um episódio artístico:

Acreditamos, ao contrário, que o todo é mais importante do que as partes e que somente o fato urbano em sua totalidade, portanto também o sistema viário e a topografia urbana até as coisas que se podem apreender passeando por uma rua, constituem essa totalidade (ROSSI, 2001, p. 24).

Então, na medida em que A. Rossi considera que a arquitetura é que possibilita o acontecimento/evento e assim cria-se a cidade como *fato urbano*, e o espaço urbano se concretiza como lugar dessa experiência, Peixoto (2003, p. 319) esclarece essa concepção definindo que "a arquitetura é um lugar em que, simplesmente, se desenrola a vida".

Nesse ínterim Peixoto (2003, p. 318) levanta duas questões que são importantes para a presente investigação: "Qual a relação entre a construção como um evento e o evento experimentado como construção?"

Na presente pesquisa, tais perguntas podem ser reflexionadas no âmbito da experiência de paisagem no espaço público urbano, considerando que a paisagem pode se

⁸² Tradução de: "People put the earth within them in the land they find, place the landscape within them on the landscape without, and both become one" (Rudolf Schwarz apud NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39).

revelar como um acontecimento de sentido público, comunal e coletivo na cidade, na medida em que diz respeito à uma condição objetivo-subjetiva, ou seja, como construção material e como experiência sensível, ao mesmo tempo.

Com isso, é possível compreender que a paisagem, como uma dimensão da existência, pode ser lida em sua estrutura física/concreta e subjetiva/sígnica. Assim, no entendimento de Norberg-Schultz (1971), a paisagem pode ser interpretada a partir de propriedades estruturais que consistem na combinação de relações topológicas gerais, na função de formar contínuos *backgrounds* de nossa imagem ambiental, uma vez que a paisagem é determinada pelas interações humanas (físicas e psíquicas) com o ambiente. É nessa medida que:

[...] a estrutura do lugar deveria ser classificada como 'paisagem' e 'assentamento', e analisada por categorias como 'espaço' e 'caráter'. Enquanto 'espaço' indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, o 'caráter' denota a atmosfera geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar. Em vez da distinção entre espaço e caráter, podemos partir de um conceito amplo, como o de "espaço vivido" (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 449).

Considera-se assim que a Calçada do Mar evidencia uma relação topológica que pode ser lida a partir da compreensão das propriedades estruturais de sua paisagem, como espaço existencial e pelo caráter, como estrutura de um lugar ou de lugares.

O caráter de um lugar nos fala de uma qualidade básica por meio da qual o mundo se apresenta para nós. Indica uma atmosfera geral e abrangente como também uma forma e substância - constituição material e formal do lugar (NORBERG-SCHULZ, 2006): "[...] todo caráter consiste em uma correspondência entre mundo externo e mundo interno, entre corpo e alma"⁸³ (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 457).

Destaca-se aqui que o caráter de uma paisagem, no âmbito da metodologia de unidades de paisagem desenvolvido para identificar paisagens em Portugal Continental, é entendido como fator que identifica um determinado lugar. Uma unidade de paisagem se caracteriza por apresentar uma "[...] coerência interna e um caráter próprio, identificável do interior e do exterior, associado às características culturais" (PINTO-CORREIA *et al*, 2001, p. 199). Para identificação das unidades de paisagem são observados os elementos que compõem e que definem a estrutura da paisagem, associando dados objetivos e subjetivos de análise.

É nesse sentido que para Norberg-Schulz (2006) falar de *lugar* implica em designá-lo em termos *substantivos*, representando *coisas reais que existem*, como *coisas concretas do mundo da vida cotidiana*, como no emprego de palavras como 'ilha', 'praça', 'bosque', 'parede',

⁸³ Em referência explicativa à frase de Otto Friedrich Bollnow: "*Iede Stimmung is Übereinstimmung*".

etc. Por sua vez o espaço, como um sistema de relações, deve ser designado por *preposições* (*acima/abaixo, antes/atrás, sob, sobre, para, etc.*) como indicativos de relações topológicas; e o caráter por adjetivos.

Nesse contexto, ressalta-se o fato de que o que se obtém não é uma representação do sítio como lugar, mas sua redefinição. Isso na medida em que o sítio é apreendido como lugar a partir do que aparece dele como revelação direta ao sujeito. E isso se dá por meio da revelação de sua estrutura, conteúdo e caráter, como Peixoto (2003) esclarece.

Dessa forma, utilizando-se da concepção de Norberg-Schulz (1971), entende-se que a leitura de um lugar a partir da paisagem pode se dar considerando os elementos básicos que estruturam o espaço: lugar, caminho e domínio.

Assim, o lugar como a cidade (Recife) construída sob a proteção dos arrecifes, na configuração de um porto natural; o caminho como sendo o próprio alinhamento rochoso de arrecifes e o espaço linear da praia configurado pelo mesmo, fazendo conexão entre as diferentes áreas/domínios que se estabelecem ao longo dessa linha; e os domínios ou áreas os bairros ou localidades que se conformam como unidades sociopolíticas nesse litoral - o Bairro do Recife, Brasília Teimosa, Pina e Boa Viagem.

A relação entre esses níveis espaciais, no âmbito da paisagem, pode ser descrita como espaço existencial (pela descrição da estrutura do espaço) e espaço arquitetural (descrição das propriedades do espaço). Dessa forma, a paisagem concretiza um nível do espaço existencial e do espaço arquitetural da cidade, expressando aspectos básicos da orientação humana, a partir dos esquemas ambientais ou imagens formadas como parte da orientação do homem, como um modo de ser no mundo, como Merleau-Ponty concebe, nos níveis físico e psíquico.

É também nesse sentido que Rossi (2001) admite que a cidade, como criação humana, responde a uma intencionalidade tanto estética quanto de adaptação ambiental (objetivando um ambiente mais favorável à sua vida).

O espaço existencial, para Norberg-Schulz (1971), tem um caráter público, por reunir membros de uma sociedade juntos em um lugar comum. Por sua vez, "[...] o espaço arquitetônico concretiza um espaço público existencial que inclui muitos espaços privados existenciais" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39, tradução nossa⁸⁴).

Então, o espaço arquitetural, como um espaço público, pode ser entendido com o espaço existencial onde o indivíduo encontra o seu lugar pessoal - tentando integrar a estrutura espacial num esquema pessoal, e traduzindo seu esquema mental em estruturas arquitetônicas concretas. Dessa forma, ao contribuir para o desenvolvimento de espaços existenciais de

⁸⁴ Tradução de: "[...] architectural space concretizes a public existential space which includes many private existential spaces" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39).

outros, o espaço arquitetural apresenta seu caráter público (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39, tradução nossa⁸⁵): "Em geral, arquitetura deve servir o mundo público".

Assim, o espaço existencial da arquitetura, como o espaço urbano, descrito a partir da paisagem, é aqui admitido como espaço da experiência da alteridade, que transcende o espaço perceptual, como espaço egocêntrico, de uma experiência privativa, no nível do individual. Assim, a paisagem concretiza um nível existencial do espaço arquitetural, podendo-se considerar que possibilita a experiência do *público* no espaço urbano.

4.2 Produção social do espaço e da paisagem

Aqui a noção de paisagem será confrontada com os entendimentos de política, de corpo e de afetos, buscando estabelecer uma vinculação entre a ação política dos sujeitos, os seus corpos como unidades sensíveis integrais, e os afetos que proliferam dessa sensibilidade manifesta diante das coisas e dos outros.

Iniciando pela compreensão de paisagem, Berque (1998) defende que se faz necessário conhecer as determinações culturais, sociais e históricas da percepção – o que constitui a subjetividade humana, indo além da configuração morfológica dos componentes do ambiente. Essa subjetividade humana, como ato cognitivo do ser humano na configuração de uma paisagem, pode ser bem compreendida a partir de Simmel (2013), quando concebe que ao recortar da natureza um fragmento, o homem o faz por meio de um processo cognitivo, em que o conjunto de objetos abarcados pela percepção são inter-relacionados pelo intelecto.

Assim, entende-se que não é a mera configuração morfológica como um conjunto de objetos isolados no espaço que constitui uma paisagem, mas, tão somente, quando neste processo (onde todos os sentidos humanos atuam de forma integrada) os diversos objetos são rearranjados de modo tal que se (re)apresentam como uma nova unidade, a partir de um "para-si", ou seja, de uma relação de identificação entre este novo conjunto e o indivíduo.

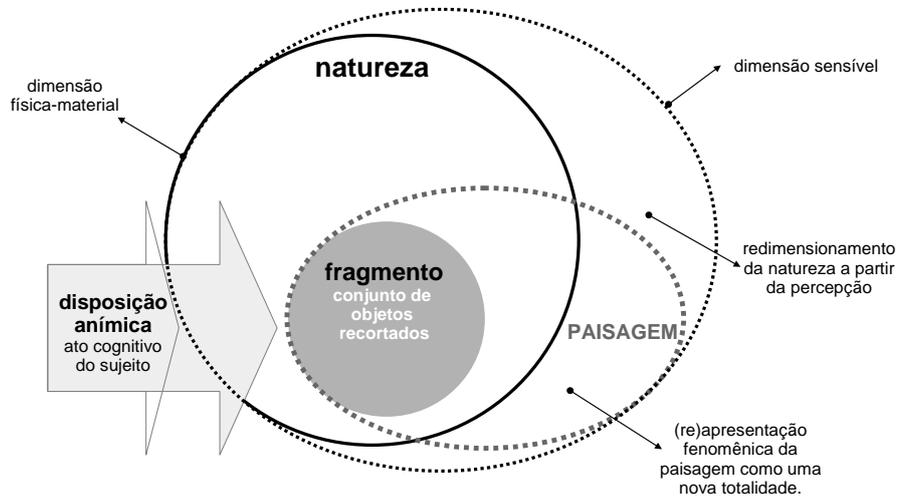
Para que uma determinada visão de paisagem se construa no intelecto, emergindo fenomenicamente, entra em jogo um dispositivo especial para isso, chamado por Simmel de disposição anímica (*Stimmung*). É por meio da disposição anímica que o sujeito retira da unidade caótica do mundo um fragmento, e o reorganiza a partir de sua experiência e sentimento, formando uma nova totalidade denominada paisagem (Figura 26).

Nesse momento, a paisagem atinge a sua autonomia fenomênica, não se confundido

⁸⁵ Tradução de: "In general, architecture should serve the public world" (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 39).

mais com a totalidade da Natureza. Ao mesmo tempo não deixa de se colocar na dimensão sensível da natureza, com parte dela, e sendo, mesmo, ela em potência.

Figura 26 - Mecanismo de (re)apresentação fenomênica da paisagem baseado em G. Simmel



Fonte: O autor (2017).

A partir do exposto, consideramos que a noção de *paisagem* pode ser uma chave importante para se refletir sobre a relação entre o sujeito e a cidade na contemporaneidade, por ser um meio de revelação de uma *forma de vida* calcada em determinados valores socialmente estabelecidos, como nos indica François Ost:

A questão da paisagem (essa bela palavra que parece resultar da sobreposição de «país» e «imagem») pode servir aqui de paradigma: pois não é, indistintamente, realidade física e produto social? Enquanto resultado, em constante transformação, dos costumes sociais de um determinado local, a paisagem evolui entre natureza e sociedade; ela é simultaneamente natureza-objeto e natureza-sujeito (OST, 1995, p. 16-17).

No mesmo sentido do acima exposto, Juan Nogué nos reafirma que "de fato, a paisagem pode ser interpretada como produto social, resultado de uma transformação coletiva da natureza e como projeção cultural de uma sociedade num espaço determinado"⁸⁶ (NOGUÉ, 2009, p. 13).

Com base nisso, vislumbra-se a Calçada do Mar como paisagem, diretamente relacionada à construção do Recife em sua dimensão social e política, na tensão entre ambiente natural e ambiente cultural. Assim, se propõe admitir que refletir sobre a paisagem no contexto da cidade requer uma discussão sobre o processo de subjetivação e de objetivação

⁸⁶ Tradução de: "En efecto, el paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de la transformación colectiva de la naturaleza, e como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado" (NOGUÉ, 2009, p. 11-12).

da natureza, historicamente processada:

Como natureza estética directamente [sic] experienciada, presença e não representação, a paisagem apresenta-se assim segundo uma dupla referência: ao ser mesmo da natureza e ao nosso modo de a experienciar. Implica o nosso estar-em-nela: é sempre a "experiência de nós vivendo nela" (SERRÃO, 2013, p. 92).

Tendo em vista o acima explicitado, importa referenciar a abordagem da paisagem como *natureza estética* desenvolvida por Martin Seel, partindo de Kant e da fenomenologia. O autor considera a "[...] estética no plano da correlação sujeito-objeto e da co-pertença homem-mundo" (SERRÃO, 2005; p. 7); e concebe que "[...] 'a unidade da natureza estética é a sua unidade como paisagem'; ou numa outra formulação: a paisagem é 'um grande espaço de natureza estética'" (SERRÃO, 2004, p. 95).⁸⁷

A perspectiva acima parece ser propícia para se abordar um espaço, como a Calçada do Mar, sob o a ótica de constituir uma paisagem que se situa no limite entre natura e cultura, entre meio ambiente natural e meio ambiente artificial. Observa-se, sobre isso, que a Calçada do Mar pode então ser entendida como um *espaço híbrido*, entre essas duas dimensões da realidade, na qual a praia se constitui num *espaço ambíguo*, assumindo até mesmo um significado apodítico, pelo fato de congregar um *amálgama de significados e comportamentos*, seguindo o entendimento do sociólogo Cris Rojeck (*apud* MACHADO, Helena, 2000)⁸⁸.

No que tange à percepção, oportuniza-se destacar a forma como Rosário Assunto compreende a paisagem como categoria filosófica (implicando em considerar espaço e tempo), como uma *finitude aberta* (SERRÃO, 2013), entendendo-se que a paisagem não se atém ao limites físicos-espaciais, fundindo-se mesmo com outras paisagens vizinhas, no que se concebe como dotada de *porosidade* (SERRÃO, 2011).

A metáfora da porosidade se apresenta muito ilustrativa para se refletir sobre a constituição de uma paisagem marinha, como no caso em questão. Porosidade essa que

⁸⁷ Além da abordagem da paisagem como estética da natureza, empreendida por Martin Seel, observam-se outros vieses, quais sejam: a da geofilosofia, tendo como representante Luisa Bonesio, e a da estética ambiental, encabeçada por Arnold Berleant. Não se considera aqui que estas abordagens sejam contraditórias entre si, mas guardam especificidades que não se pode deixar de levar em consideração. Entretanto, ainda que se tenha enfatizado que a abordagem assumida na presente investigação é o da *estética da natureza*, não se descarta uma reflexão a partir dos outros dois caminhos interpretativos, entendendo-se que em alguma medida eles se tocam e podem ser complementares, auxiliando na revelação da Calçada do Mar como paisagem.

⁸⁸ MACHADO, Helena (2000), no intento de compreender a construção social da praia (no contexto europeu, e mais especificamente em Portugal – Figueira da Foz), explicita que o uso social desse espaço se deu inicialmente como local terapêutico e só mais posteriormente se *inventou* como lugar do lúdico. Aliás, a invenção social da praia é assunto da obra *O território do vazio – a praia e o imaginário ocidental*, do historiador Alain Corbin, quando ele desenvolve uma compreensão das formas de apropriação da praia pelos sujeitos, enquanto *modalidades de fruição do lugar* (CORBIN, 1989).

Michel Corajoud define da seguinte forma: “numa paisagem, a unidade das partes, a sua forma, vale menos que o seu extravasamento; não existem contornos francos, cada superfície treme e organiza-se de tal maneira que abre essencialmente para o exterior” (CORAJOUR, 2011, p. 216).

Ora, não se pode imaginar que essa característica porosa é a mesma que constitui a própria materialidade dos arrecifes, em sua natureza sedimentológica, num misto de penetrabilidade e barreira, fragilidade e rigidez?

Entende-se ainda que a paisagem assume um caráter dinâmico não só em função dos diferentes sujeitos que a percebem, mas em razão dela ser processada a partir de um mecanismo próprio de funcionamento da percepção, que utiliza o corpo (também poroso) como seu instrumental para, em sua integralidade, apreender a paisagem.

Isso possibilita pensar a paisagem como “[...] dimensão da realidade ou do Ser” (SERRÃO, 2013, p. 170), levando-se a considerar o corpo humano como elemento mediador e relacional, enquanto corporeidade, como valor suprassensível, utilizando de toda a potencialidade sinestética e cinestésica que o constitui, e que conforma também toda a sua exterioridade - o mundo que habita.

Pelo exposto, a abordagem que se empreende para pensar a paisagem é fundamentalmente no sentido de compreender como ela se constitui, enquanto processo das relações sociais, do que propriamente defini-la em termos conceituais. Ao partir da premissa de que a Calçada do Mar se estabelece como paisagem gênese (relativo à fundação do Recife), possibilita-se compreender a relação que este espaço, como paisagem, estabelece com a cidade, no tempo.

Especificamente sobre a relação cidade-paisagem, primeiramente se explicita como se combina a concepção crítica da cidade como espaço produzido e como espaço de produção, ou seja, como espaço social, produto e condicionante das relações sociais (SOUZA, 2013b).

Lefebvre (2013) em sua obra *A produção do espaço* (1970) dirige uma teoria articulando o mental (abstração formal e a lógica), o físico (a natureza, o cosmos) e o social, concernindo assim a sua investigação ao que se define como *lógico-epistemológico*, na forma como ele declara, no tocante ao espaço da prática social e ao espaço de manifestação dos fenômenos sensíveis (LEFEBVRE, 2013).

Dessa forma, segundo Godoy (2008), diferentemente de Simmel, a perspectiva de Lefebvre é a de superação⁸⁹ dos conflitos inerentes ao contexto histórico da vida em sociedade. Para Lefebvre (2013), o espaço urbano é considerado como um espaço produzido socialmente,

⁸⁹ Superação esta que somente se dá a partir de um processo dialético, oriundo do conceito de "suprassunção da contradição", do termo original em alemão *Aufheben des Widerspruchs* (SCHMID, 2012).

a partir da transformação, pelo trabalho, da natureza primeva que lhe deu suporte⁹⁰.

Do ponto de vista sociológico e político, Lefebvre também se distancia da teoria do espaço proposta por Manuel Castells em seu livro *A questão urbana*, quando este desenvolveu uma abordagem baseada em Althusser; ainda que tais autores possuíssem como ponto em comum na concepção global de articulação entre sociedade e espaço, explicitando uma concepção marxista do espaço, na medida em que o concebe como o produto material de uma dada formação social (GOTTDIENER, 1977).

M. Castells não creditava ser possível uma teoria específica do espaço, mas esta se daria como desdobramento da estrutura social (baseado em Althusser) sobre o *sistema urbano*, no qual o urbano é entendido como uma "[...] unidade espacial dentro do sistema estrutural que produz o ambiente construído" (GOTTDIENER, 1977).

De outro modo, em Lefebvre, a sua teoria marxista do espaço é que molda verdadeiramente uma práxis socioespacial - o espaço como uma força de produção. Entende-se que, para Lefebvre, "o espaço é uma localização física, uma peça de bem imóvel, e ao mesmo tempo uma liberdade existencial e uma expressão mental (GOTTDIENER, 1977, p. 127).

A teoria do espaço de Lefebvre aponta para o fato de que "[...] a transformação revolucionária da sociedade requer que a expropriação do espaço, a liberdade de usar o espaço, o direito existencial ao espaço (*le droit à la ville*) para todos sejam reafirmados através de uma versão radical da práxis socioespacial" (GOTTDIENER, 1977, p. 132). Assim, pode-se falar num *design* espacial, admitido como produto e como força de produção, onde o espaço é tanto objeto de consumo como espaço de consumo.

Uma outra reflexão relevante a ser destacada do pensamento de Lefebvre é a questão do Estado e sua relação com a produção do espaço. O Estado capitalista desempenha um papel direto no *design* do espaço, ainda que seja uma relação sutil. O planejamento, ainda que como máscara ideológica, é um modo de controlar o conflito de classes. Mas isso tudo a serviço do próprio capital, e assim longe de efetivamente promover algum equilíbrio frente aos problemas trazidos pelo capitalismo (GOTTDIENER, 1977).

Para Castells a cidade é produto do Estado e da economia, e se apresenta como arena para o consumo coletivo. Para Lefebvre, o Estado concretiza uma estrutura espacial. Expostos os pontos nodais das concepções sociopolíticas sobre o espaço segundo Castells e Lefebvre, centra-se neste último no que tange à sua compreensão de *espaço social*. Para Lefebvre todo espaço é social na medida em que é produto social, diretamente ligado, assim, à realidade

⁹⁰ A sua abordagem claramente vincula-se à dialética de Hegel, Marx e Nietzsche ao trazer a categoria "trabalho" para o centro do pensamento, como proposta por Marx, para pensar as relações de produção no e do espaço (GODOY, 2008).

social. Para este o espaço não existe em si mesmo enquanto realidade material independente (SCHMID, 2012).

Nessa direção, o espaço social⁹¹ é, eminentemente, um espaço de relação social que está ligado às forças produtivas, e que se estabelece como meio de produção. A partir disso, Lefebvre (2013) concebe que o espaço social pode ser compreendido numa base "trialética" (ou dialética triádica), formadas pelas três dimensões do espaço, ou *formantes* do espaço, como *momentos* da produção do espaço (SCHMID, 2012), quais sejam: *prática espacial*, *representações do espaço* e *espaço de representações*.

A *prática espacial* “[...] designa a dimensão material da atividade e interação sociais” (SCHMID, 2012, p. 99) e “[...] engloba produção e reprodução, lugares específicos e conjuntos espaciais próprios de cada formação social” (LEFEBVRE, 2013, p.92, tradução nossa)⁹².

As *representações do espaço* “[...] dão uma imagem e desta forma também definem o espaço” (SCHMID, 2012, p.99). Mais especificamente, segundo Lefebvre (2013, p.92, tradução nossa)⁹³: “As representações do espaço, que se vinculam às relações de produção, à ordem que impõem e, desse modo, aos conhecimentos, signos, códigos e relações frontais”. São mais propriamente as representações do espaço, que ligadas ao saber e ao poder, influenciam diretamente a produção do espaço, mediante a atividade da construção, correspondente ao espaço dos planejadores (LEFEBVRE, 2013).

Por sua vez, os *espaços de representações* não são produtivos (no sentido físico-material). Corresponde à dimensão imaginária e simbólica do espaço. É o espaço absoluto como suporte da vida, e tem um núcleo ou centro afetivo – *contém os lugares da paixão e da ação* -, implicando uma relação com o tempo, uma vez que a *história constitui a sua fonte* (LEFEBVRE, 2013).

Interpretando-se a trialética do espaço social de Lefebvre (2013) e aplicando-se ao espaço delimitado como o objeto empírico da presente pesquisa, considera-se que as dimensões da *prática espacial* e das *representações do espaço* correspondem à dimensão físico-material do espaço da orla marítima do Recife, como um espaço de produção social, a partir do que o espaço urbano pode ser compreendido como produto historicamente constituído.

Entende-se que estas dimensões, em termos de produção do espaço, revelam a

⁹¹ Lefebvre explicita ainda que não há somente um espaço social, mas inumeráveis espaços sociais, impossível de quantificar; que eles se interpenetram e se justapõem.

⁹² Tradução de: “[...] engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social” (LEFEBVRE, 2013, p. 92).

⁹³ Tradução de: “Las representaciones del espacio, que se vinculan a las relaciones de producción, al «orden» que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones «frontales»” (LEFEBVRE, 2013, p. 92).

diferenciação de saber e de poder que se processou no desenvolvimento urbano do território, o que acabou por materializar três zonas urbanas marcadamente delimitadas, remetendo a práticas e representações espaciais igualmente distintas - o Bairro do Recife (núcleo original da cidade), Pina/Brasília Teimosa (local de resistência social, marcado pela consolidação de habitações de menor poder aquisitivo), e Boa Viagem (área com um dos mais altos padrões construtivos e valor do solo urbano do Recife).

Por sua vez, a dimensão do *espaço de representações* se manifesta a partir do mesmo suporte físico em estudo, mas extrapola os seus limites físico-materiais para se compreender como *locus* simbólico onde se expressam as relações sociais vividas no espaço da praia, configura tanto pelo desenho urbano, quanto pela Calçada do Mar.

Correlativamente às dimensões materiais do espaço, Lefebvre articula dimensões de ordem fenomenológica, quais sejam: *espaço percebido*, *espaço concebido* e *espaço vivido*⁹⁴.

Por *espaço percebido* compreende-se

[...] tudo que se apresenta aos sentidos; não somente a visão, mas a audição, o olfato, o tato e o paladar. Esse aspecto sensorialmente perceptivo do espaço relaciona-se diretamente com a materialidade dos 'elementos' que constituem o "espaço" (SCHMID, 2012, p. 102).

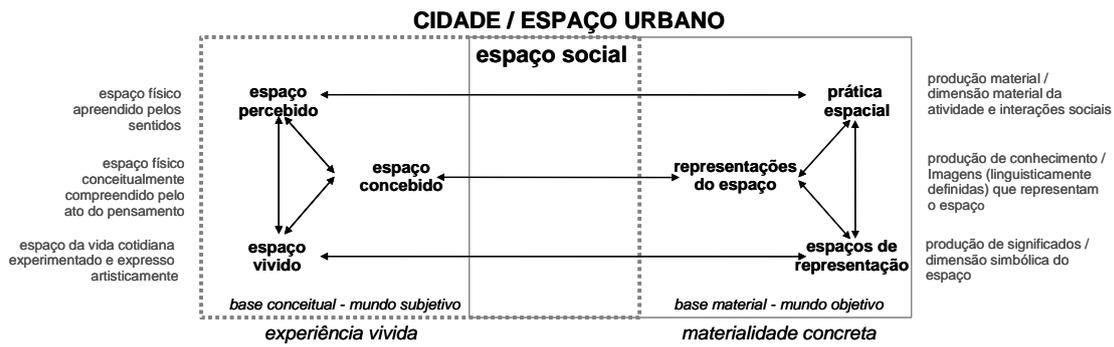
Por *espaço concebido* compreende-se aquele pensado previamente como sendo “a junção de elementos para formar um 'todo' que é então considerado ou designado como espaço presume um ato de pensamento que é ligado à produção do conhecimento” (SCHMID, 2012, p. 102).

Por *espaço vivido* compreende-se o lugar da “[...] experiência vivida do espaço. Essa dimensão significa o mundo assim como ele é experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana” (SCHMID, 2012, p. 102).

Dessa forma, a tríade de base material e dialética em articulação à de base fenomenológica pode ser assim esquematizado (Figura 27).

⁹⁴ Note-se que “Quando aplicada à produção do espaço, esta abordagem fenomenológica conduz às seguintes conclusões: um espaço social inclui não somente a materialidade concreta, mas um conceito pensado e sentido – uma 'experiência'” (SCHMID, 2012, p.103). Assim, ao associar o mundo objetivo ao subjetivo, Lefebvre desenvolve a conceituação dessas dimensões fenomenológicas do espaço apoiado substancialmente em Gaston Bachelard, essencialmente na obra “A poética do espaço”, e em Merleau-Ponty, na obra “Fenomenologia da percepção” (SCHMID, 2012).

Figura 27 - Esquema baseado na Teoria da Produção do Espaço segundo Lefebvre (2013).



Fonte: O autor (2017).

Da observação entre as dimensões fenomenológicas do espaço de Lefebvre e as categorias espaciais concebidas por Norberg-Schulz, propõe-se pensar numa correlação entre as mesmas, sintetizadas no quadro abaixo (Figura 28).

Figura 28 - Quadro de correlação entre as dimensões fenomenológicas do espaço, segundo Lefebvre, e categorias espaciais propostas por Norberg-Schulz.

H. Lefebvre	N-Schulz
Espaço percebido	Espaço pragmático
	Espaço perceptual
Espaço vivido	Espaço existencial
Espaço concebido	Espaço cognitivo
	Espaço lógico

Fonte: O autor (2017).

Diante do exposto, a abordagem fenomenológica do espaço possibilita, no nosso entender, apreender a expressão da cidade a partir da paisagem. E, considerando que a paisagem é, definitivamente, um meio de leitura e interpretação da relação entre sujeito e objeto, e no caso entre os cidadãos e a cidade, ela deixa transparecer a forma e conteúdo dessa relação.

Com base nisso, acredita-se ser possível pensar a paisagem enquanto expressão social do espaço, estabelecendo-se como mediação entre os diferentes sujeitos, na compreensão do *espaço percebido*, *concebido* e *vivido*, mas no âmbito de se constituir como um *espaço existencial*.

Partindo dessa dimensão existencial do espaço, e a partir do que se pode entender dos teóricos da paisagem e do espaço urbano aqui trazidos, extrai-se que o homem como sujeito sensível percebe a cidade como paisagem não somente a partir de um "ser-para-si", mas fundamentalmente a partir de "ser-com-outro", porque na cidade o sujeito é, eminentemente um ser social e político, que depende dos outros sujeitos para determinar a si mesmo, bem

como para compreender o mundo que o rodeia.

Corroborar para isso a perspectiva trazida por Lefebvre (2001), ao considerar que a cidade “é um espaço, um intermediário, uma mediação, um meio, mais vasto dos meios, o mais importante” (LEFEBVRE, 2001, p. 85-86 apud GODOY, 2008, p. 129).

Da mesma forma, a paisagem se concretiza como instância mediadora, conforme Berque (2012) concebe, entendendo-a como fenômeno relacional, entre a expressão visível e a base invisível, entre objetivo e subjetivo, entre o físico e o fenomenal⁹⁵: “*Mediance* é a complementaridade constitutiva e dinâmica - o momento estrutural - entre os dois lados do ser humano: sua metade que é animal, que é individual [...], e sua metade medial, que é coletiva: transindividual e intersubjetiva, tanto no espaço como no tempo”⁹⁶ (BERQUE, 2009, p. 106, tradução nossa).

A partir do acima exposto articula-se a uma outra noção correlata, a de “trajeção”, conforme desenvolvida por Berque, no que tange à condição da paisagem enquanto fenômeno relacional — a unidade sujeito/objeto pensada como trajeto (fluxo) entre os dois termos (HOLZER, 2004).

Uma outra abordagem presente na obra de Lefebvre (2013) que se articula diretamente com a ideia de mediação, e que é apresentada com bastante importância pelo autor, podendo-se considerar mesmo como elemento que engendra e opera a sua concepção de espaço social, é a ideia de “corpo” e de “corporeidade”: “para compreender os três momentos do espaço social, podemos remitirmos ao corpo, ainda mais dado que a relação com o espaço de um «sujeito» membro de um grupo ou de uma sociedade implica sua relação com seu próprio corpo e vice-versa”⁹⁷ (LEFEBVRE, 2013, p. 98, tradução nossa).

Esta noção tem consonância e é possivelmente decorrente do pensamento de M. Merleau-Ponty⁹⁸, encontrando-se na obra deste várias referências que bem ilustram de qual base Lefebvre se apoiou: “[...] longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.

⁹⁵ Esta noção de *mediace* de Berque foi absorvida, como ele declara, da obra *Fûdo* (1935) de Watsuji Tetsurô, como sendo: “O momento estrutural da existência humana”. E o pensamento *paisajero* é a forma como cada ser humano, com sua carne e suas ações, traduz essa mediança” (BERQUE, 2009, p.103).

⁹⁶ Tradução nossa do texto original: “La medianza es esa complementariedad constitutiva e dinámica – ese momento estructural – entre las dos vertientes del ser humano: su mitad animal, que es individual [...], y su mitad medial, que es colectiva: transindividual e intersubjetiva, tanto en el espacio como en el tiempo” (BERQUE, 2009, p. 106).

⁹⁷ Tradução nossa do trecho: “Para comprender los tres momentos del espacio social, podemos remitirnos al cuerpo. Aún más dado que la relación con el espacio de un «sujeto» miembro de un grupo o de una sociedad implica su relación con su propio cuerpo y viceversa” (LEFEBVRE, 2013, p. 98).

⁹⁸ Segundo Schmid (2012), a vertente fenomenológica na obra de Lefebvre tem sido frequentemente negligenciada, principalmente no que tange às contribuições de Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard para o desenvolvimento de sua teoria sobre a produção do espaço.

149).

Assim, o espaço, e nosso caso, especificamente, o espaço urbano da cidade só pode ser entendido a partir do corpo, estabelecendo-se como condicionante perceptivo do mundo. O corpo é então admitido como corpo espacial e a corporeidade pelos gestos articulados pelo corpo no espaço, uma vez que "[...] a prática social supõe o uso do corpo: o emprego das mãos, dos membros, dos órgãos sensoriais e dos gestos do trabalho e de outras atividades alheias a este"⁹⁹ (LEFEBVRE, 2013, p. 99; tradução nossa), e que é "através do corpo que se percebe, se vive e se produz o espaço"¹⁰⁰ (LEFEBVRE, 2013, p. 220, tradução nossa).

Lefebvre (2013, p. 215) aposta numa perspectiva *revolucionária* ao ensejar uma *reapropriação do corpo* ligada à *reapropriação do espaço*, o que se percebe como o restabelecimento do corpo e do sujeito corpóreo como elemento capaz de mediatizar as relações sociais no espaço.

Dessa forma, as concepções de cidade e paisagem como mediação, e de corpo e corporeidade como instrumentos dessa mediação, se apresentam como abordagens importantes na leitura do espaço público urbano. Isso, principalmente, considerando que a praia, como espaço público, se apresenta como espaço propício para se observar e sentir o corpo em contato direto como o meio envolvendo, com os corpos animados e inanimados. Os corpos quase que despídos aguçam os poros na maximização do contato com o solo, com a brisa, com as águas, com os arrecifes, com os outros corpos.

4.3 O espaço público como espaço da experiência pública de paisagem

Numa breve revisão sobre a noção de espaço público, Besse (2006) pontua, a partir de Arendt e Habermas, o que se entende como sendo as suas propriedades estruturais: 1. O espaço público como o espaço da ação; 2. Como espaço do descentramento, da deslocalização; 3. Um espaço de exterioridade, um espaço de visibilidade ou de exposição; 4. O espaço de pluralidade de perspectivas, coletivo e aberto; 5. Espaço de superposições, de antagonismos, não identitário e não comunitário; 6. O espaço caracteristicamente acessível, sem propriedade; 7. O espaço de desenvolvimento de opiniões e gostos, de liberdade de expressão (relação com a noção de espetáculo e de publicidade); 8. O espaço de controvérsia democrática (Habermas e

⁹⁹ Tradução de: "[...] la práctica social supone un uso del cuerpo: el empleo de las manos, de los miembros, de los órganos sensoriales y de los gestos del trabajo y de las actividades ajenas a éste" (LEFEBVRE, 2013, p. 99).

¹⁰⁰ Tradução de: "A través del cuerpo se percibe, se vive y se produce el espacio" (LEFEBVRE, 2013, p. 220).

Kant), do uso público da razão, numa perspectiva educativa; 9. O espaço de exercício da capacidade política (que não é mais a do Estado).

Do ponto de vista político, Mouffe (2005) trata do público no sentido germânico do termo, como *Öffentlichkeit*, o público como audiência. Por essa terminologia, o público é visto em oposição ao privado, dentro de três diferentes e específicos contextos, que podem estar relacionados, mas não se sobrepõem: 1 - o público como o que é comum, oposto ao que é privado, particular e individual; 2 - o público no sentido de publicidade, como o que é visível e manifesto, oposto ao que é secreto, privado; 3 - o público como acessível e aberto, oposto ao privado e fechado.

A percepção do comum, do visível e do aberto tem, segundo Mouffe (2005), variado historicamente, desde a pólis grega, quando esses três contextos formavam o sentido de público, até a atualidade quando o sentido de público tem sido cada vez mais minado pelo domínio do privado. Assim Mouffe (2005) sintetiza os três contextos essenciais que formam o espaço público: o espaço comum; o espaço visível e o espaço aberto.

Considerando que Besse e Mouffe procuram definir o público a partir do espaço público, e que de certa forma ambas as compreensões são tomadas a partir de Habermas e Arend, como autores referenciais nesse assunto, pode-se estabelecer uma correlação entre ambos.

A correlação que aqui se propõe deve ser então entendida como as dimensões experienciais do sentido de público (em Besse) que podem ser compreendidas a partir dos contextos do espaço público (segundo Mouffe), configurando o que aqui se propõe denominar de *propriedades estruturais do espaço público*, conforme o quadro abaixo (Figura 29).

Figura 29 - Quadro - Propriedades estruturais do espaço público.

PROPRIEDADES ESTRUTURAIS DO ESPAÇO PÚBLICO

Contextos do espaço público, segundo C. Mouffe	Dimensões experienciais do sentido de público, segundo J-M. Besse
O espaço comum	Pluralidade de perspectivas/particularidades; Espaço de superposições / inacumulação; Espaço coletivo / individual; Espaço da responsabilidade ética e política / antiético e apolítico.
O espaço visível	Espaço de visibilidade/invisibilidade; Espaço de exterioridade / interioridade; Espaço da ação / inação;
O espaço aberto	Espaço aberto / fechado; Espaço da controvérsia democrática / consenso; Liberdade de expressões/cerceamento; Espaço acessível / inacessível; Espaço cívico [da cidadania] / anticívico.

Fonte: O autor (2017).

Considerando essas propriedades, cabe refletir sobre a constituição do que vem a ser o sentido de público, no espaço urbano da cidade e em que medidas as suas propriedades estruturais podem ser experienciadas a partir da paisagem.

O espaço público trata de uma realidade efetiva, concreta e metafórica, ao mesmo tempo. É a metáfora de uma forma de ação coletiva. Nesse sentido, Besse (2010) pergunta: O que é que dá a essas paisagens e a esses espaços o seu valor de espaço público? (BESSE, 2010, p. 273) E, por outro lado, por que a paisagem tem se constituído numa forma de abordagem do espaço público e da cidade?

Diante dessas questões se pode dizer, inicialmente, conforme Besse (2006, p. 18), que "a paisagem é um processo, e não apenas porque inclui seres vivos: é o elemento de fabrico comum, que contém muitas maneiras imprevisíveis, muitas situações informais, e, no fim, escapa em parte a qualquer programa".

Na cidade, o espaço público urbano se apresenta como o lugar potencial de uma experiência de paisagem que se aplica para além dos limites da contingência individual e privativa do ser, porque o sujeito, no espaço público, está, irremediavelmente, sujeitado a ser também objeto de outros sujeitos, sob uma multiplicidade de olhares, de encontros intencionados ou fortuitos, e de conflitos. Assim, o espaço público¹⁰¹ se apresenta como o espaço potencial da experiência direta e imediata da presença do *outro*, como afirma Besse (2006), e de um outro que não é somente um ser abstrato, mas que tem um corpo:

Se eu generalizo, a questão do espaço público não é uma questão 'abstrata': é uma questão relacionada a uma experiência, ou a um conjunto de experiências muito específicas, muito 'sensíveis': a da presença do outro, ou melhor, dos outros, fora. O pensamento do espaço público é o pensamento do exterior, da maneira de organizar e viver. E esse fora é um exterior concreto, aberto a sensibilidade (BESSE, 2006, p. 6, tradução nossa)¹⁰².

Na verdade, o espaço público é considerado por Besse (2006) como um produto da cidade, decorrendo dessa entidade, que é heterotópica. Assim, considerando a dificuldade de abordagem dessa complexidade que a cidade e espaço público urbano encerram, parte-se da consideração de que

¹⁰¹ "L'espace public implique un art spatial, une architecture, un urbanisme, et de manière générale un art de l'organisation de l'espace" (BESSE, 2006. p.7)". Tradução: "O espaço público implica uma arte espacial, uma arquitetura, um urbanismo, e de maneira geral uma arte da organização do espaço. Vamos tentar olhar para ele de forma mais concreta agora" (BESSE, 2006. p.7; tradução nossa).

¹⁰² Tradução de: "Si je généralise, la question de l'espace public n'est donc pas une question «abstraite»: c'est une question liée à une expérience, ou à un ensemble d'expériences très concrètes, très «sensibles»: celle de la présence de l'autre ou plutôt des autres, dehors. La pensée de l'espace public, c'est la pensée de ce dehors, de la manière de l'organiser et d'y vivre. Et ce dehors est un dehors concret, ouvert à la sensibilité" (BESSE, 2006. p. 6).

[...] a paisagem constitui uma nova perspectiva para as questões relativas ao projeto urbano, e ao pensamento do urbanismo em geral. Num contexto que não é mais o da cidade histórica ou consolidada, mas sim da "cidade difusa", da "cidade fragmentada" ou de "cidade estendida" [...] (BESSE, 2006, p. 15, tradução nossa)¹⁰³

Nesse âmbito, o problema da paisagem é também um problema de composição de espaços, conjunto de questões relativas às formas do espaço, às formas de vida e organização; e que se faz necessário abandonar o ponto de vista do espectador e perguntar sobre as possibilidades que a paisagem nos oferece para viver, para liberdade de agir, para o estabelecimento de relações sensíveis com os outros e a própria paisagem - e assim tornar o mundo habitável. A questão da paisagem é também uma questão de pensar na cidade, a partir de sua relação com o solo, com os territórios, com os ambientes de vida.

O solo deve ser considerado como o suporte espacial, e espaço deve ser compreendido como um palimpsesto, e não uma página em branco; o território, como o espaço urbano e as cidades, deve ser encarado em articulação com as áreas rurais, em suas transições, considerando que se trata também de uma questão de escala, de temporalidades e lógicas de operação diversificadas; e o ambiente natural como elemento que se faz presente na cidade, a todo momento - a cidade com um ambiente natural híbrido de um tipo particular.

Assim, levando-se em consideração que estamos diante de uma nova dinâmica social, política e cultural nas cidades, a paisagem é acreditada por Besse (2006), como um meio de experienciar o espaço público, e até mesmo, diria, de redimensionar o seu papel na contemporaneidade, diante da perda de parte de seu sentido político, tônica representativa da rua e da praça¹⁰⁴ como elementos mais expressivos desse entendimento, e como melhores exemplos para a experiência de sociabilidade.

Ainda que segundo Besse (2006) a rua tenha perdido muito do seu papel como espaço de encontros, visto que na contemporaneidade é, basicamente, apenas um espaço de fluxo de veículos automotivos, um espaço do movimento físico, a praça, como a ágora, se constitui num espaço de amplas possibilidades de acontecimentos, e se caracteriza como espaço público pela acessibilidade, como espaço de visibilidade de si mesmo e do outro, e da possibilidade da coexistência de pessoas de classes sociais diferentes.

Lembrando o sentido da ágora grega, Besse (2006) pontua que R. Sennett também lhe

¹⁰³ Tradução de: "[...] *le paysage constitue une perspective nouvelle pour les questions relatives au projet urbain et à la pensée de l'urbanisme en général. Dans un contexte qui n'est plus celui de la ville historique ou consolidée, mais bien plutôt celui de la « ville diffuse », de la « ville éclatée », ou de la « ville étalée »[...]*". (BESSE, 2006, p. 15)

¹⁰⁴ Para Besse (2006), a importância da praça como espaço público político se acentua pelo fato dela se constituir, historicamente, como o centro organizador da cidade, e assim, um espaço público por excelência.

atribui uma dimensão educativa. A praça, para Besse (2006) se constitui num espelho da cidade, como espaço de reflexividade da cidade e da vida coletiva - lugar de manifestação espontânea das emoções coletivas.

Mas uma tônica prevalece em ambos os espaços, como característica primordial do espaço público: a exposição. Sim, essa exposição é a que traz à tona, ao espaço, o risco, a incerteza, a imprevisibilidade - o que faz do espaço público um espaço de sociabilidades e, assim, um espaço político, por excelência.

Segundo Besse (2006), a paisagem como via de compreensão do espaço público é transversal à política, às ideologias, e institui-se como forma específica de questionamento do tipo de vida e da qualidade de vida, dos modos de organização e da forma de habitar:

A paisagem é indissociavelmente, como qualquer espaço público, uma questão política e sensível. Ela é o formato e a inscrição material, ainda que indireta, de escolhas, de recusas, de valores de uma sociedade, isto é, uma configuração do seu modo de vida. Ela é a dimensão sensível do habitar, sua força imediata, seu impacto (BESSE, 2006. p. 13, tradução nossa)¹⁰⁵.

É por esse ponto de vista que a paisagem, para Besse (2006, p.15), se constitui numa perspectiva nova para as questões relativas ao projeto urbano e ao pensamento urbanístico em geral¹⁰⁶. A paisagem, assim, se apresenta como um recurso para o urbanismo, como estratégia de organização espacial em diferentes escalas: "[...] A paisagem é chamada de modo privilegiado quando se trata de imaginar soluções para o 'encontro', por assim dizer, entre o urbano e a 'natureza'" (BESSE, 2006. p. 15, tradução nossa)¹⁰⁷.

Para tanto, é necessário abandonar o ponto de vista do mero espectador, compatível com a tradicional abordagem pitoresca da paisagem, puramente estética (como estética da arte) e assumir o perspectiva do construtor da cidade, a partir do pensar a paisagem em termos *políticos, jurídicos e sociais* (BESSE, 2006), pela participação e experiência direta do sujeito no *espaço da vida cotidiana*, pela imersão direta, e consciente, do corpo no espaço público: "[...] a paisagem, e mais precisamente o projeto de paisagem, implica a constituição de espaços de confronto de opiniões, dentro do qual os diversos atores que participam da

¹⁰⁵ Traduzido de: "Le paysage est, indissolublement, comme tout espace public, une question politique et sensible. Il est la mise en forme et l'inscription matérielle, même indirecte, des choix, des refus, des valeurs d'une société, c'est-à-dire une mise en œuvre de ses manières d'habiter. Il est la dimension sensible de l'habiter, sa force immédiate, son impact" (BESSE, 2006. p. 13).

¹⁰⁶ "Il est bien établi, désormais, que le paysage constitue une perspective nouvelle pour les questions relatives au projet urbain et à la pensée de l'urbanisme en général" (BESSE, 2006. p. 15). Tradução: "Está bem estabelecido, agora, que a paisagem constitui uma nova perspectiva sobre as questões relacionadas ao projeto urbano e ao pensamento do urbanismo em geral" (BESSE, 2006. p.15; tradução nossa).

¹⁰⁷ Traduzido de: "[...] le paysage est convoqué de façon privilégiée lorsqu'il s'agit d'imaginer des solutions permettant la «rencontre», si l'on peut dire, entre l'urbain et la 'nature'" (BESSE, 2006, p. 15).

formação de territórios devem poder ocupar o seu lugar"¹⁰⁸ (BESSE, 2006. p. 17-18; tradução nossa).

Para a experiência do espaço público como paisagem, BESSE (2006) levanta três questões que podem gerar uma nova forma de nos relacionarmos como a noção de paisagem, e conseqüentemente de a experienciarmos: 1 - sobre a compreensão do que constitui a paisagem, questiona se ela ainda se caracteriza como sendo a "natureza" no sentido clássico do termo, ou de outro modo, se não se deve considerar um campo mais amplo de objetos; 2 - sobre o acesso aos modos de paisagem, questiona se a vista, e a visão panorâmica, ainda são os meios preferenciais de acesso à mesma; 3 - sobre os dispositivos técnicos de captura da paisagem, se não se deve considerar outros modos de percepção da paisagem, para além dos instrumentos tradicionais pictóricos, lançando-se mão de outras técnicas, como a de reprodução do som, que se aproxima da imaterialidade; 4 - Se a paisagem não é também um tecido ético e, a partir disso, que tipo de significados e valores pode oferecer uma paisagem.

Considera-se, assim, que o espaço público é, por excelência, o espaço social de uma experiência possível de paisagem, como um espaço para experiência pública de paisagem, tanto estética quanto ética. Nessa condição, a paisagem cumpre o seu papel de mediação, como meio de sociabilidades, possibilitando o (res)tabelecimento na unicidade entre sujeito e cidade.

Dessa maneira, o espaço público pode ser lido e pensado a partir da experiência pública de paisagem, como um espaço que dá suporte ao mundo vivido, do cotidiano, como forma de melhor compreender sua constituição física e fenomenal, expressão das dimensões socioespacial e sociopolítica da cidade, diretamente imbricadas.

Sem dúvida, isso requer, antes, uma mudança de postura crítica com relação ao processo de desenvolvimento que se quer para a cidade, porque a paisagem, como meio de apreensão do sentido de público na cidade, se abre como um caminho de possibilidades, instituindo-se como uma categoria de pensamento que nos encoraja a superar a abstração formal da materialidade do mundo contemporâneo, e nos lança ao encontro dos *outros*, na direção da alteridade.

E precisamente nesses termos a paisagem se coloca como uma instituição revolucionária, por vir na contramão do pensamento privatista e individualista, tônica do capitalismo ocidental.

¹⁰⁸ Traduzido de: "[...] le paysage, et plus précisément le projet de paysage, impliquent la constitution d'espaces de confrontation des opinions à l'intérieur desquels les divers acteurs qui entrent dans la formation des territoires doivent pouvoir trouver leur place" (BESSE, 2006. p. 17-18).

Assim, acredita-se, pelo acima exposto, que é possível compreender a produção social do espaço da cidade como sendo também um processo de produção social de suas paisagens. A experiência direta no espaço público é um meio de aprender como ela, a cidade, se constitui em paisagens, como um espaço possível de ser partilhado pelos sujeitos sociais, e de ser pensado e construído numa lógica mais comunal, social, integral.

Partilhar a cidade com os outros implica numa abertura que é também interna ao sujeito. A compreensão do espaço público pela paisagem, provavelmente, não depende somente de que esse espaço se concretize materialmente como um espaço aberto e acessível. A abertura e a acessibilidade também podem, ou devem, ser requisitos do sujeito que pretendem experienciar o sentido de público da cidade.

Para essa experiência, reclama-se à emoção, à afetividade, como requisitos primordiais de uma partilha intersubjetiva, como um modo de *partilha do sensível*, conforme Rancière denominaria (2005), por meio do que é possível ser revelada a existência de um comum:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ocupação define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

A consideração do sensível no espaço urbano torna possível a abordagem da sua dimensão política a partir da estética. Assim: "É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Referências

BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

BERQUE, Agustín. Paisagem Marca, Paisagem Matriz. Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. In: CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: 1998, p. 84-91.

BESSE, Jean-Marc. L'espace public: espace politique et paysage familier. In *Rencontres de l'espace public*, Lille Métropole Communauté Urbaine. Lille, França, 2006. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00191977>>. Acesso em: 19 abr. 2016

BESSE, Jean-Marc. Território e pessoa: a identidade humana (Territoire et personne: l'identité humaine). Trad. Márcia Cavalcanti R. Vieira. In: *Desigualdade & Diversidade*. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 6, jan/jul, p. 11-23, 2010.

CORAJOURD, Michel. A paisagem é o lugar onde céu e terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana

Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.215-225.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COUTINHO, Evaldo. *O lugar de todos os lugares*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GODOY, Paulo Roberto Teixeira de. A produção do espaço: uma reaproximação conceitual da perspectiva lefebvriana. In: *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 23, p. 125-132, 2008. Disponível

em:<http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp23/Artigo_Paulo_Godoy.pdf>. Acesso em: 26 mar 2015.

GOTTDIENER, Mark. A produção social do espaço urbano. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. 2a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

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

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. 3a. edição São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MACHADO, Helena Cristina F. A construção social da praia. In: *Sociedade e Cultura 1*, Cadernos do Noroeste, Série Sociologia, vol. 13 (1), 2000, p.201-218. Disponível em: <http://www.aprh.pt/rgci/pdf/rgci-12_gaspardefreitas.pdf>. Acesso em: 09 maio 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlo Alberto Ribeiro de Moura. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOUFFE, Chantal. *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane). Cork Caucus 2005. Disponível em: <https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf>. Acesso em: 15.02.2017

NOGUÉ, Joan. El paisaje como constructo social. In: _____. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p. 11-24.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, space & architecture*. New York - Washington: Praeger Publishers, 1971.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OST, François. *A Natureza à Margem da Lei: a ecologia à prova do Direito*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

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

PINTO-CORREIA, T., CANCELA D'ABREU, A., OLIVEIRA, R. Identificação de unidades de

paisagem: metodologia aplicada a Portugal Continental. *Finisterra*, XXXVI, 72, 2001, p. 195-206.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Castro Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad.: Eduardo Brandão. 2a. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, n. 32, p. 89- 109, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>>. Acesso em 26 mar. 2015.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem*. Estudos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Filosofia e paisagem. Aproximações a uma categoria estética. In: *Philosophica*, Lisboa, n. 23, p. 87-102, 2004.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Pensar a Natureza a partir da Estética. *A Ética e os desafios do mundo contemporâneo*, XIX Encontro de Filosofia. Associação de Professores de Filosofia, Coimbra, 10 e 11 de Fevereiro 2005. Disponível em: <http://www.apfilosofia.org/documentos/pdf/A_V_Serrao_Pensar_Natureza.pdf>. Acesso em: 11 maio 2015.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Convilhã: Lusofia, 2013.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013(b).

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad.: Lívia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial Ltda, 1980.

5 PAISAGEM: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Procura-se discutir aqui os modos de enunciação da paisagem a partir da experiência no espaço público urbano. Para isso, entende-se que se fazem necessários vieses teóricos que ancoram a discussão para mais próximo do que seria uma ontologia da paisagem, dentro da filosofia da paisagem, indicando-se mais propriamente uma abordagem fenomenológica.

Assim, considera-se importante trilhar uma contribuição teórica que possibilite superar modos tradicionais de abordagem da paisagem, como os que a compreendem a partir do figurativo, tendo um fim representacional em si mesmo. Nesses termos, a primazia do entendimento estetizante da paisagem (não propriamente estético) e acrítica do fenômeno, distancia-se de uma compreensão *científica*, como defende Besse (2014b).

Não se quer, com o dito acima, simplesmente invalidar a abordagem representacional, pictorial ou figurativa da paisagem, mas ampliar o espectro de sua compreensão para além dessa condição¹⁰⁹: “Não se trata, portanto, de negar o visível, mas o de lhe atribuir, além da experiência sensível que dele se pode fazer, um outro estatuto, uma outra função: o visível revela algo. Ele exprime” (BESSE, 2014a, p. 64).

Também não se quer, com isso, necessariamente, defender a emergência de uma ciência da paisagem, ou instituir a paisagem como um campo de conhecimento à parte, uma vez que a paisagem é *insuscetível de uma definição canônica*, como nos fala Serrão (2013).

Mas, como falar da paisagem, como fenômeno além e aquém da representação (pelo menos no sentido comum empregado a este termo), nos pergunta Besse (2014a). O que significa questionar: como fazer prolongar a experiência paisagística, e falar sobre ela?

A princípio, Besse (2014b) nos indica dois caminhos: o da poesia (seguindo Jean-François Lyotard) e o da arte (seguindo Erwin Straus), como possibilidade de tornar visível o invisível. Aqui, pensa-se numa outra possibilidade, não propriamente como uma terceira via, mas como um recurso comum à poesia e a arte - a imaginação - na perspectiva de tornar visível o invisível da paisagem, acessando diretamente a paisagem, a partir de sua apresentação, como uma revelação que não é imediata, que não se fixa numa tela, que se coloca *na borda extrema visível* (PEIXOTO, 1992).

Pelo exposto, observa-se que o caminho que se delineia é o que aponta para acessar a paisagem a partir de uma das portas indicadas por Besse (2014b) em *O gosto do mundo* - a porta fenomenológica - que nos abre à compreensão da paisagem pela experiência, no tocante

¹⁰⁹[...] a paisagem não se reduz a uma representação, a um mecanismo de projeção subjetiva e cultural. Dizer isso é adotar, de certo modo, o que se chama em filosofia uma posição “realista”: é afirmar que há uma realidade além da representação” (BESSE, 2014a, p. 64).

às qualidades sensíveis do mundo.

Por essa via, entende-se que a *experiência* se empreende como uma busca de "[...] relação direta, imediata, física, com os elementos sensíveis do mundo terrestre" (BESSE, 2014b, p. 46):

[...] a paisagem pode, então, ser compreendida e definida como o *acontecimento do encontro concreto* entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma *experiência*. [...] a experiência deve ser entendida aqui com uma 'saída' do real e, mais precisamente ainda, como uma *exposição* ao real (BESSE, 2014b, p. 47).

Dessa forma, trata-se da *experiência vivida*, a que se dá pelo contato direto do corpo com o mundo físico, deixando-se afetar pelo que o envolve e o atravessa, percebendo o que está "fora" a partir do que está "dentro" - para além do que é visto, a partir do que é sentido.

Para essa experiência, a caminhada e o caminho são a prática e o suporte necessários aos descobrimentos da paisagem a partir do corpo sinestésico (referente ao conjunto dos sentidos) e cinestésico (referente ao movimento).

Nesse caso, a subjetividade, que a princípio conduz a compreensão da paisagem pelo sujeito, se transforma em desubjetivação, por *exposição da subjetividade*, fazendo o sujeito perder toda a sua estabilidade, como nos fala Besse (2014b).

A experiência da qual se fala se traduz num *horizonte*, como *dobra do mundo real passível* de ser apreendido tanto pelo visível quanto pelo invisível, implicando num *perder-se*: "Há em toda paisagem uma espécie de vazio que ladeia as coisas a ponto de desorientá-las; ao mesmo tempo o espaço horizontal parece acolher todo acontecimento corporal que nele venha se inscrever (CAUQUELIN, 2008, p. 214).

Percebe-se então que redefinir ou no mínimo aprofundar as condições de emergência da paisagem como fenômeno da existência humana é essencial para se intuir o seu papel/função no que tange à experiência do sujeito no mundo, na cidade, no espaço público.

Enfatiza-se, com isso, que a pesquisa em questão não versa sobre valor, sobre juízo de valor, nem mesmo sobre juízo estético (nos termos do que é ou não belo), mas sobre as condições em que a experiência estética se dá, e como essa experiência estética do sentido de público pode ser uma *experiência-consciência*, pensada, reflexionada.

Dessa forma, a investigação versa sobre as condições da experiência de paisagem no espaço público da cidade possibilitar a compreensão do seu sentido público, comunal e coletivo. De forma mais ampla, a paisagem, nesse caso, se coloca como instrumento de mediação, como meio de estabelecer uma relação entre o sujeito e o mundo, entre o *eu* e o *outro*, a partir do estabelecimento de um *nós*. Assim, quer-se pensar a paisagem a partir do *eu*,

mas que não se cinde nessa particularidade, abrindo-se ao encontro do *outro*, deixando-se permear e afetar pelo mundo.

Intuindo-se nessa direção, a de que o *ser* paisagem implica em um *estar* imbricado nela, *estar nela* e *ser com ela*, é que se desenvolve aqui um aprofundamento sobre as condições da experiência de paisagem - experiência esta que se contrapõe à ideia de experimento, como veremos adiante.

Ressaltamos que a experiência da qual se fala aqui é a experiência estética, que não está dada como método, que não possui regras específicas para se praticar, mas que igualmente pode gerar conhecimento por meio da observação, análise e reflexão. E mais, pode ajudar a compreender o mundo com paisagem pela forma que o "vemos", consciente de nosso aparato sensorio, de nossa capacidade sensível.

5.1 Percepção e consciência de paisagem

Partindo do pressuposto de que a *percepção* é o indicativo do ato cognitivo e a *experiência* é o seu processo, podemos perguntar como a experiência de paisagem no espaço público se dá, como ato e como processo, e de que modo essa experiência pode nos conduzir a uma *consciência* do sentido *público* da cidade.

Isso porque o interesse está em *pensar* a paisagem na cidade, em refletir sobre o seu processo de manifestação fenomênica a partir do espaço público urbano. Assim, debruça-se sobre um certo *acontecimento* que é o aparecimento da paisagem como "coisa pública", em primeiro plano, a partir da *apresentação* da paisagem pela experiência do sentido de *público*.

Para tanto, parte-se do indicativo de que: "[...] a experiência ensina-me, certamente, **o que existe e como existe**, mas nunca que isso deve existir necessariamente assim e não de outro modo" (KANT, 1988, p. 72, grifo nosso).

Utilizando-se do modo como Kant fala da experiência, considera-se que falar de paisagem a partir do espaço público na cidade, nos termos da presente pesquisa, é tratar de um tipo especial de *experiência*, como a que se revela a partir de *acontecimentos* que se desdobram ininterruptamente, que não são previsíveis, e que não se deixam apreender como coisa dada, certa, estanque.

Para conceber a percepção e a consciência na experiência de paisagem, a física quântica e a filosofia monadista-idealista expõem algumas explicações que podem ser valiosas, na perspectiva de abrir algumas possibilidades de compreensão desse processo de manifestação da paisagem e de apresentação ao sujeito da experiência.

Vale atentar, preliminarmente, para o que Goswami (2015) explicita com respeito à percepção. Para ele, a percepção não é sempre consciente, e a busca pela percepção consciente seria a condição de saída de um estado superficial de apreensão do mundo para um de maior profundidade.

Que a paisagem sempre acontece, de alguma forma, não entra necessariamente aqui em discussão, mas ressalta-se que a consciência de paisagem, como manifestação da paisagem à consciência, é o momento de sua revelação ao espírito, e isso se dá a partir de uma certa intenção, de uma vontade de conhecimento.

Assim, a percepção consciente acontece, segundo Goswami (2015), dentro de uma *hierarquia entrelaçada*, como "onda", conforme prediz a física quântica, que responde por uma oscilação infinda de *sim-não*, gerando um *colapso*. Na verdade, a percepção consciente é justamente o *colapso*, como o momento de uma experiência consciente, de uma percepção consciente.

Nesse sentido, ao tentarmos refletir sobre a paisagem, podemos questionar em que medida ela se revela como produto de uma experiência da consciência, e como nos leva a uma percepção consciente. A paisagem resulta de um *colapso* "perceptivo-cognitivo" que se dá como uma "experiência-consciência"?

Considerando que o nosso mundo é dual, quântico-clássico, Goswami (2015) explicita que o primeiro termo (quântico) se refere à unidade do *eu* com os *outros*, no que tange ao respeito à liberdade de escolha, enquanto o segundo termo (clássico) fala da mesma relação, mas como condicionamento.

Mas o que fundamentalmente diferencia esses dois mundos, o quântico do clássico, segundo Goswami (2015), é que a crença no mundo clássico é de ordem material, onde só há um nível de realidade; por sua vez, no que tange ao mundo quântico, considera-se a possibilidade de existência de realidades paralelas - uma vez que o mundo material não responde ao toda a forma de conhecimento possível sobre a existência.

O que importa destacar aqui é que o funcionamento do modelo quântico-clássico, onde um dos termos prevalece sobre o outro, dinamicamente, pode ajudar a explicar a forma como apreendemos, segundo acreditamos, o mundo como paisagem, como: "[...] uma consciência que ousa formar uma visão de mundo significativa e evolutiva a fim de compreender seu lugar no universo" (GOSWAMI, 2015, p. 202).

Na percepção consciente, segundo Goswami (2015) ressalta, existe uma co-dependência entre o *sujeito do conhecimento* (o conhecedor), o *campo do conhecimento* (a percepção consciente) e o *objeto da experiência* (o conhecido).

Então, parece oportuno pensar na paisagem como experiência, inicialmente a partir dessa tríade ("conhecedor-percepção-conhecido"), na perspectiva de se chegar a uma compreensão do que pode vir a ser uma consciência de paisagem, e de tentar, se não responder, clarear a questão de como se pode admitir a paisagem como resultado de um *colapso* "perceptivo-cognitivo".

Considerando, segundo Goswami (2015), que o sujeito é quem define a experiência consciente que se quer ter, embora permaneça inconsciente do processo que lhe é subjacente, pode-se dizer que a paisagem, apreendida pela percepção consciente, é geralmente fruto de uma intenção, ainda que não se saiba preliminarmente a partir de que condições.

Assim, a paisagem resultaria de um processo de seleção consciente do sujeito (o experimentador), correspondendo a uma manifestação de uma mente *ou sujeito não local* e unitivo (ou uma *consciência unitiva não local*), como explicita Goswami (2015).

Com base nisso, intui-se que quando não se ativa a percepção consciente, a paisagem permanece na condição de latência, como "onda" (no sentido quântico), como algo que possui uma continuidade infinda, e de alguma maneira existe em potência. Mas, só quando se torna "observador-consciente" é que a paisagem se manifesta ao sujeito experimentador, deixando o seu estado transcendental e tornando-se imanente, manifestando-se como realidade material-subjetiva.

Esse momento de manifestação da paisagem equivaleria ao momento de consciência única, de união entre o material e o transcendental que Goswami (2015) explicita — união de ideias e formas, *yang* e *yin*, céu e terra.

A compreensão quântica parece ajudar a melhor entender o modo como Simmel expressa o seu entendimento de paisagem, concebendo que a ela está vinculada à existência de um todo-natureza e, paradoxalmente, atinge sua autonomia ao extrair uma parte desse todo, ou seja, ao selecionar uma fração e rearticulá-la. Mas como lidar com tal paradoxo, o de algo que fraciona uma porção não fracionável da existência? Como pode a paisagem se manifestar a partir de um recorte/seleção da natureza, não se admitindo que a natureza seja particionada? E, se assim for, como poderia se creditar à paisagem a capacidade de articular objetos diversificados se, em essência, ela se manifesta a partir de um recorte de uma totalidade não passível de divisão?

O estatuto dessa partição de um espaço total que configura uma espacialidade específica e autônoma é a que recobre, também, a ideia de construção do espaço arquitetural na concepção de Evaldo Coutinho, na medida em que o espaço da arquitetura se apresenta como um seccionamento do espaço geral, ao mesmo tempo em que se confunde com este: "[...] o espacial é natureza, o vão, limitado e estilizado pelo arquiteto, é uma parte, uma secção

daquela que se estende em escala infinita; a arquitetura, nesse caso, é um flagrante da natureza, um ato de imanência, o trecho de uma presença estática e absoluta" (COUTINHO, 1988, p. 48)

Trazendo esse conhecimento para refletir no âmbito da teoria da paisagem, e da arquitetura, pode-se compreender, a partir de Simmel e a partir de Coutinho, que a noção de Natureza, basilar para o entendimento da revelação da paisagem e de construção do espaço arquitetural, implica numa *unidade sem fronteiras*, considerando que "por natureza entendemos o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade **ondeante** do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal" (SIMMEL, 2009, p. 5; grifo nosso). Chama-se a atenção para o termo ondeante, como explicação de uma característica da natureza, em função de sua continuidade infinda.

Importa, então, compreender o processo em que isso se dá. Segundo Simmel (2009b), a paisagem como natureza reorganizada, que se constitui enquanto parte destacada da natureza, é assim modelada pela ação do intelecto e sentimento humanos: "A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de 'paisagem'" (SIMMEL, 2009, p. 7).

Percebe-se aqui um duplo movimento, de divisão e de reconexão. Na verdade, entende-se que este não é um processo articulado em fases, mas um momento que a divisão e a rearticulação acontecem concomitantemente.

Com base nessa compreensão, delinea-se a ideia de paisagem como manifestada a partir de ato cognitivo do sujeito, afirmando ser a consciência o elemento chave para a sua constituição. É a consciência a responsável por conferir uma nova totalidade denominada paisagem: "A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto - só isso é a paisagem" (SIMMEL, 2009, p. 5).

A apresentação da paisagem, então, é explicada a partir de uma ação de delimitação empreendida pelo sujeito cognoscente, que dirigindo-se ao "todo-natureza" estabelece um "recorte", extraíndo dela um *excerto*, uma fração. Esta fração é modelada pela sensibilidade e pelo intelecto, responsáveis pela articulação dos objetos observados, revelando-se e ampliando-se em uma nova unidade.

Depreende-se disso que a qualidade de *ondeante* da natureza como explicada por Simmel (2009b), parece semelhante a que Goswami (2015) descreve como uma qualidade de *onda* na perspectiva quântica, para fenômenos que existem independentemente da nossa

capacidade de percebê-los. E, considerando que a paisagem se extrai dessa totalidade infinda e ondeante da natureza, a partir de um recorte, de uma seleção, pode-se pensar que ela se concretiza justamente a partir de um *colapso*, que transforma um estado de onda, transcendental, em algo imanente, como realidade sensível.

A abordagem de Simmel sobre a compreensão da paisagem é, antes que nocional, dirigida para uma compreensão processual. A dinâmica com a qual Simmel compreende o desenvolvimento desse processo parece bem se coadunar com as concepções de uma unidade ondeante (a totalidade onipresente da natureza), de seleção (procedimento de recorte dessa totalidade) e de colapso produtivo (momento de reconexão constituinte de uma nova síntese).

Assim, o ato cognitivo do sujeito na configuração de uma paisagem se faz por meio de um processo no qual o conjunto de objetos contidos, a partir do que fora recortado, são interrelacionados pelo intelecto, constituindo um novo conjunto.

Dessa forma, Simmel (2009) esclarece que não é a mera configuração morfológica, como um conjunto de objetos isolados no espaço, que constitui uma paisagem - como uma fotografia produzida a partir do que o campo visual humano conseguiu abarcar num lance de vista. Mas, tão somente, quando neste processo, em que todos os sentidos atuam de forma integrada, os diversos elementos são rearranjados de modo tal que se *re-apresentam* ao sujeito, tomando-a como um “para-si”, ou seja, numa relação de identificação, pertencimento e unidade entre sujeito e paisagem.

Nessa mesma direção Serrão explica:

[...] a ‘paisagem’ só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de per si à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados (SERRÃO, 2013, p. 8).

Deixa-se entrever que, para Simmel, é por meio da consciência e da experiência que se chega ao conhecimento da paisagem, quando há uma concordância entre a sensibilidade e o entendimento, entre a objetividade material e o ato espiritual (*disposição anímica*) na conformação de uma compreensão sintética.

Dessa forma, individua-se a natureza e a paisagem considerando o jogo dialético entre *ser total* e *ser individual*, por meio do qual se conclui que a paisagem só emerge pela *disposição anímica* (*Stimmung*), quando o sujeito reorganiza os fragmentos a partir de sua experiência, guiado pelo sentimento. Nesse momento, a paisagem atinge a sua autonomia fenomênica, não se confundido mais com a Natureza, ao mesmo tempo em que permanece à ela imbricada.

A *disposição anímica* que modela a paisagem corresponde ao “ato espiritual” do

sujeito enquanto *suporte* que interrelaciona o conjunto de objetos percebidos, integrando-os num dado momento. Mas, esta, também é uma *disposição da paisagem*, que provoca no sujeito um estado tal que possibilita o rearranjo de uma nova unidade enquanto síntese do diverso.

A *disposição anímica* da paisagem, ou *disposição da paisagem*, é o ato fundante da unidade da paisagem: fator essencial que coaduna os fragmentos na paisagem, enquanto representação unitária da coisa. Disposição esta, segundo Simmel (2009), que se explica como "um eu que vê" atuando ao mesmo tempo de "um eu que sente": "Por isso, a unidade que a paisagem enquanto tal suscita e a disposição anímica que a partir dela em nós retumba e com a qual a envolvemos, são apenas desmembramentos ulteriores de um só e mesmo ato psíquico" (SIMMEL, 2009, p. 13).

A paisagem então, que nas palavras de Simmel é "um excerto de natureza como unidade", se apresenta quando "o homem modela um âmbito de fenômenos", como uma "unidade de impressão" (SIMMEL, 2009). Isso porque uma simples junção de objetos dispersos não configura uma paisagem, tal qual uma mera associação de objetos morfológicamente dispersos no espaço não constitui uma cidade: "A paisagem, dizemos, nasce quando, no solo, uma ampla dispersão de fenômenos naturais converge para um tipo particular de unidade [...]" (SIMMEL, 2009, p. 15).

Essa concepção integradora pode ser melhor entendida na sua obra *Problemas fundamentais da filosofia* (1970), uma vez que nesta se esclarece o seu pensamento sobre a relação sujeito-objeto, ao afirmar que "[...] sujeito e objeto desenvolvem-se ao mesmo compasso, porque cada um de per si só outro e na relação contrária que tem com ele pode obter o seu sentido"; advogando ainda que "esta unidade chama-se, então, verdade, ou seja, a concordância da representação subjetiva e do ser objetivo" (SIMMEL, 1970, p. 80).

Esse processo de manifestação da paisagem é efetivado pela experiência que, para Simmel, é a experiência vivida (experiência estético-metafísica), como uma *experiência integradora*, capaz de revelar essa *verdade*. Encontramos bem esse entendimento no texto de Simmel denominado *Os Alpes* (1911), onde o mesmo antecipa, em relação ao texto *Filosofia da paisagem* (1913), a sua noção de *Stimmung*, explicando-a como produto da relação do homem com os demais seres, como um momento de um único acordo, entre objetivo e subjetivo (DUGOS, 2013).

A *Stimmung* da paisagem, noção que gira em torno do sentido de atmosfera, segundo Dugos (2013), corresponde ao momento preciso de *sintonia* entre natureza e cultura que acontece na experiência estético-metafísica, revelando-se pela disponibilidade do espírito, "[...]

como um único acorde entre objectivo e subjectivo, de tal modo não sabermos mais distinguir um do outro" (DUGOS, 2013, p. 27).

Assim, o pensamento de Simmel nos leva a intuir sobre a impossibilidade de uma visão desconexa entre natureza e cidade, porque o ato que instaura a paisagem, não obedece às delimitações racionalizadas pelo mundo da objetividade, entre o que é natural e o que é artificial, expondo uma totalidade inteiramente nova e dinâmica.

Diante do exposto, pode-se chegar ao entendimento da paisagem como categoria articuladora e integradora entre sujeito e objeto, que nega a cisão entre um "eu que vê" e um "eu que sente", porque o que a suscita é, ao mesmo tempo, de ordem "contemplativa e afetiva"; bem como sugere negar a desconexão imposta pela racionalidade entre natureza e cidade, porque a *disposição anímica*, como ato espiritual, só se potencializa para tornar manifesta uma paisagem pelo estabelecimento de uma síntese, que opera por associação, e não por dissociação.

Paisagem como natureza re-organizada e natureza como totalidade, circunscrevem-se mutuamente, e nelas o homem se encontra inserido, sendo também, ao mesmo tempo, paisagem e natureza-cidade. A sua consciência de paisagem é uma manifestação consciente *na* paisagem, resultante de uma percepção-consciente, na medida em que não há um *eu* (aqui) e um *lá* (paisagem), mas sim, uma coexistência - sujeito autoconsciente e consciência de paisagem: "O pensar não se contrapõe ao ser; confunde-se com ele: 'o pensar e aquilo em que se pensa são uma e a mesma coisa'" (SIMMEL, 1970, p. 43).

5.2 A Paisagem: entre sentir e pensar o sentir

Empreende-se aqui uma reflexão que busca associar as "razões teóricas" às "razões sensíveis" (terminologias adotadas de Immanuel Kant) para a apreensão da paisagem. Mais precisamente, a que busca, pela sensibilidade, se chegar ao entendimento do fenômeno paisagem.

Para tanto, propõe-se como perspectiva de abordagem a "Teoria do Conhecimento"¹¹⁰ de Immanuel Kant, como uma *teoria do saber*, tendo como base a obra "Crítica da razão pura" (de 1781)¹¹¹, mais especificamente na primeira parte intitulada *estética transcendental*¹¹²,

¹¹⁰Na "Crítica da razão pura" Kant propõe a divisão do conhecimento em duas partes, chamando a primeira de "Estética Transcendental", como a ciência das regras da sensibilidade em geral (a estética); e a segunda de "Lógica Transcendental", como a ciência das regras do entendimento (a lógica).

¹¹¹ As partes componentes da CRP são (FERRY, 2010): Estética transcendental: teoria da sensibilidade, como

como teoria da sensibilidade, onde se lança a compreensão da noção de *imaginação*. A partir disso, debruça-se sobre a sua compreensão de juízo estético reflexionante, no que tange ao juízo do gosto e à experiência do sublime, desenvolvida na *Crítica da Faculdade do Juízo*¹¹³ (CFJ-1790).

Segundo esclarece Rancière (2009), Kant toma por empréstimo de Baumgarten o termo *estética*, para designar a teoria das formas de sensibilidade, mas recusa a ideia do sensível como um inteligível confuso. E não reconhece a *estética* como uma teoria. Admite somente o adjetivo estético como um tipo de julgamento.

Se acredita aqui que tal abordagem, a da *estética kantiana*, é oportuna de ser reavivada em seus propósitos epistemológicos e metodológicos para se pensar a paisagem como experiência passível de partilha intersubjetiva na cidade, que se funda no sentimento e no pensamento, ao mesmo tempo.

Do ponto de vista da construção do conhecimento, se justifica a adoção de Kant em razão de sua obra constituir uma certa revalorização da sensibilidade, visto que desde Platão havia sido empreendido um "deliberado" *esquecimento do corpo* (FERRY, 2010)¹¹⁴.

Cabe, antes, circunstanciar que o conjunto da obra¹¹⁵ principal de I. Kant é constituído pela *Crítica da razão pura* (1781), sobre o poder de conhecer, pela *Crítica da razão prática* (1788), sobre a faculdade de desejar, e pela *Crítica da faculdade do juízo* (1790), sobre o sentimento de prazer e sofrimento, a partir dos sentimentos do belo e do sublime, no que tange propriamente à reflexão estética.

Lança-se aqui, então, um modo de articular a compreensão da paisagem enquanto objeto de conhecimento, e assim enquanto categoria do pensamento, por meio da sensibilidade, a partir de uma reflexão sobre a experiência estética da paisagem. Para tanto, associa-se, preliminarmente, à maneira de Kant abordar o conhecimento, a maneira com a qual G. Simmel concebe a paisagem, como objeto do pensamento.

faculdade das intuições; Analítica transcendental: teoria do entendimento, onde operam os conceitos e; Dialética transcendental: onde opera a Ideia.

¹¹² As partes componentes da CRP são, nesta ordem (FERRY, 2010): Estética transcendental (onde opera a intuição), Analítica transcendental (onde se trata da faculdade do entendimento, na operação do conceito) e Dialética transcendental (onde opera a Ideia).

¹¹³ "[...] antes de ser uma teoria do belo ou do vivo [dos seres vivos], a *Crítica da Faculdade de Julgar* é inicialmente a análise de uma atividade bastante particular do espírito, que Kant nomeia 'reflexão'" (FERRY, 2010, p.15).

¹¹⁴ Com isso ele toca "[...] em uma das questões mais profundas da história da filosofia, uma questão cujas ramificações não cessara de estender-se em Hegel e depois, por certo, em Freud: a do estatuto do irracional, do não conceitual (FERRY, 2010, p. 35).

¹¹⁵ Como questões maiores motivadoras do seu fazer filosófico, Kant sugeriu as seguintes perguntas: O que eu posso saber? O que eu devo fazer? O que me é permitido esperar? E, a partir dessas respostas, chegar à solução de uma última: O que é o homem? (FERRY, 2010).

Primeiramente cabe contextualizar que Kant apresenta a sua teoria como uma crítica à racionalidade¹¹⁶, sugerindo que somente assim se poderia superar o paradigma do conhecimento, até então baseado no “conhecimento teórico puro” (em Descartes), em contraposição ao conhecimento empírico (em Hume), dirigido eminentemente para a prática, para a experiência. Este último, por seu turno, também precisaria ser criticado, uma vez que o conhecimento dele advindo não poderia estar nos próprios objetos da experiência, mas na apreensão desses objetos a partir do sujeito do conhecimento (*o sujeito transcendental*¹¹⁷).

Cabe, então, adentrar na teoria kantiana a partir do que se pensa ser a sua abordagem fenomenológica do conhecimento¹¹⁸. O objeto como fenômeno, para Kant (2001), se mostra a partir de uma “aparição”¹¹⁹ ou melhor, de numa (re)apresentação¹²⁰, por meio da intuição¹²¹, e não propriamente como “aparência”, como bem nota Deleuze (2000). O fenômeno está submetido aos conceitos (como um *a priori* do conhecimento), o que significa dizer que os fenômenos somente aparecem mediante uma intenção de conhecimento, pelo sujeito.¹²²

Conceito, etimologicamente, significa colocar junto. E, seguindo essa ideia, Kant entende que os conceitos devem ser considerados esquemas - métodos gerais de construção dos objetos. É assim, segundo Ferry (2010), que o conhecimento aparece como uma “construção”, pois seria esse o momento em que a prática precede a teoria.

A intuição é entendida como o meio direto de apreensão da própria existência do

¹¹⁶ A inversão do pensamento kantiano em relação ao pensamento cartesiano, que tem a Crítica da razão pura com seu principal palco é: [...] “Kant pensa inicialmente a finitude, portanto a sensibilidade e o corpo situados no espaço e no tempo, e somente em seguida o Absoluto ou a divisão intemporal” (FERRY, 2010, p. 23).

¹¹⁷ Segundo Andrade (2012) a expressão “sujeito transcendental” se refere ao modo pelo qual o sujeito conhece, indicando o processo do conhecimento no interior do sujeito, e não tem relação com o sentido de “algo que está para além de certa realidade”, com comumente se poderia entender.

¹¹⁸ Ressalva-se que a fenomenologia propriamente dita, em termos de método, é considerada como tendo sido formulada por Edmund Husserl.

¹¹⁹ “O que se nos apresenta ou o que aparece na intuição é, antes de tudo, o fenômeno enquanto diversidade sensível empírica (a posteriori). Vemos que, em Kant, fenômeno não quer dizer aparência, mas aparição” (DELEUZE, 2000, p. 15)

¹²⁰ “O que conta na representação é o prefixo: re–apresentação implica uma retomada ativa daquilo que se apresenta, portanto, uma atividade e uma unidade que se distinguem da passividade e da diversidade inerentes à sensibilidade como tal” (DELEUZE, 2000, p. 16)

¹²¹ A intuição (em oposição ao conceito) é uma representação singular, pela qual se apreende a própria existência: “A intuição está sempre ligada à sensibilidade, é sempre sensível (não conceitual), está sempre situada num espaço e num tempo. Para apreender a existência, é preciso recorrer à percepção empírica”. (FERRY, 2010, p.27). Nas palavras de Kant (2001, p. 87): “A intuição que se relaciona com o objeto, por meio de sensação, chama-se empírica. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno”.

¹²² Importa destacar que o termo *intenção* assume aqui importância metodológica tratando-se, na verdade, enquanto *intencionalidade*, que se dirige no caso ao conhecimento e revelação da paisagem. A noção de *intencionalidade*, segundo Sokolowski (2004), constitui-se em tema fundamental no pensamento fenomenológico como um todo. Segundo esse autor, a intencionalidade se refere ao fato de que cada ato é intencional, porque é “consciência de” ou “experiência de” algo ou de outrem.

sujeito, associado à sensibilidade, ao mundo sensível (não conceitual), e está situada num determinado espaço e tempo. O que aparece na intuição é o próprio fenômeno: "O espaço e o tempo são para nós as formas de toda a aparição possível, as formas puras da nossa intuição ou da nossa sensibilidade" (DELEUZE, 2000, p. 16). Assim, para a apreensão da existência recorre-se à percepção empírica, que é a percepção do objeto (FERRY, 2010).

Com isso, Kant explicita que existem fenômenos que ocorrem internamente, e outros que ocorrem externamente ao sujeito. Nisso, pela interpretação dada por Andrade (2012), os fenômenos externos são mobilizados pela intuição (como forma da sensibilidade) e ocorrem no espaço e no tempo. Por sua vez, os fenômenos internos ao sujeito, as sensações e as emoções, ocorrem somente no tempo. Segundo este autor, "o espaço e tempo comporiam, assim, as condições necessárias para que tenhamos a experiência do mundo" (ANDRADE, 2012, p. 34).

Vale explicitar que o espaço, na concepção kantiana, é uma grandeza infinita, como totalidade e continuidade: "É uma entidade puramente sensível e não conceitual [...]" (FERRY, 2010, p. 37), pois não seria possível pensar numa porção de espaço sem um espaço mais vasto que o englobasse.

Assim, depreende-se que espaço e tempo, respectivamente como categorias ou *faculdades* externas e internas ao sujeito, são os meios de manifestação do fenômeno num *aqui* e num *agora* - onde a coisa dada no espaço (empírico) é recolhida no sentido interno (subjetivo). Esta compreensão pode ser sintetizada de forma esquemática na Figura 30.

Figura 30 - Faculdades intuitivas - espaço e tempo.



Fonte: O autor (2017).

Entretanto, inequivocamente, a *apresentação* do fenômeno se dá na relação entre sujeito e objeto, sendo o primeiro afetado pelo segundo, ou melhor, deixando-se afetar por este, bem como dirigindo a este as categorias (conceitos) necessários à sua conformação na mente. Para Kant, segundo Deleuze, "os fenômenos não são aparências, mas também não são

produtos da nossa atividade. Afetam-nos na medida em que somos sujeitos passivos e receptivos" (DELEUZE, 2000, p. 22).

Ressalva-se que não se propõe ocupar aqui espaço com a dicotomia instaurada pela modernidade entre sujeito-objeto, no que tange a uma possível primazia do primeiro sobre o segundo, defendendo ou refutando a lógica impressa pela filosofia do sujeito de Kant¹²³ (como geralmente interpretado), mas fundamentalmente interessa perceber, sem procurar uma relação de causalidade, a vinculação sujeito-objeto sugerida por Simmel, no ato de instauração da paisagem.

Correlativamente ao pensamento de G. Simmel, podemos supor que a aparição fenomênica da paisagem depende de uma experiência estética, que emerge do interior do sujeito e a partir do que se apresenta exteriormente ao mesmo, como uma *disposição* necessária, como condição para trazer à consciência um conjunto de objetos sentidos, tornando-os objeto do conhecimento. Se a paisagem para G. Simmel surge a partir de um recorte da totalidade da existência (natureza), esse processo de delimitação, como um processo de identificação sujeito-objeto, não traduz uma forma de apreensão da paisagem, pela experiência, enquanto uma consciência sensível de ser e estar no mundo?

A *disposição anímica*, como uma disposição do sujeito e da paisagem, parece revelar justamente essa experiência fenomênica de interior e exterior na interrelação sujeito-objeto. Experiência que, para Kant, é o produto direto da sensibilidade e do entendimento reunidos: "A experiência consiste na conexão sintética dos fenômenos (percepções) numa consciência [...]" (KANT, 1988, p. 72).

A questão da determinação dos fenômenos sob as categorias/conceitos, pela abordagem de Kant (2001), assume que aquilo que pode ser conhecido do objeto ou as *coisas-para-nós*, não é o *objeto em si* mas a sua apresentação. Isso marca uma posição díspar entre o fenômeno, correspondente ao que pode ser conhecido, e o *noumeno*, a *coisa em si*, que seria incognoscível.

A paisagem como se apresenta (e não propriamente como é representada). A apresentação como a imagem do fenômeno que se forma em meu espírito, o que se viu antes, ainda que não esteja presente, em decorrência da atuação da imaginação como faculdade reprodutiva.

A representação é a síntese do que se apresenta, e a apresentação é o objeto tal como

¹²³ "Para nós, seres finitos, ser e pensar são distintos, e o corte entre ambos, com razão, nomeia-se 'sensibilidade' – eis por que a Crítica começará por uma análise da *aisthesis*, da sensibilidade, e de seus âmbitos incontornáveis, o espaço e o tempo" (FERRY, 2010, p. 25).

ele aparece: "O que se nos apresenta ou o que aparece na intuição é, antes de tudo, o fenômeno enquanto diversidade sensível empírica (*a posteriori*). Vemos que, em Kant, fenômeno não quer dizer aparência, mas aparição (DELEUZE, 2000, p. 15).

Segundo Ferry (2010), as representações, ou melhor, o modo como os objetos são apresentados é entendido como um estado de consciência: *consciência de si*, que é a consciência que temos de nós mesmos, e a *consciência do objeto* (apresentado como fenômeno - objeto para nós).

A oposição entre o objetivo (externo) e o subjetivo (interno) - o "fora de nós" (o "em si") e o "para nós" é resolvida na CRP na perspectiva de uma consciência comum: "A partir de então, o subjetivo e o objetivo deixam de se opor como o 'para nós' e o 'em si' e passam a se opor como o que é válido apenas para mim e o que também é válido para o outro" (FERRY, 2010, p. 46):

A partir de então, a coisa em si não é diferente do fenômeno, é apenas um ponto de vista sobre o fenômeno, o ponto de vista que teria um entendimento divino, que não é nosso, mas que, negativamente, podemos pensar em relação ao nosso como outro ponto de vista possível sobre o mundo (FERRY, 2010, p. 47).

Nessa perspectiva entende-se, segundo Coutinho (1976), que a relação objetivo-subjetivo se dá num momento de *unidade de apreensão* no processo de trazer às coisas à existência, que é o *acontecer da existência*. Para Coutinho (1976, p. 39), "a objetividade real - o território da comunidade entre o meu vultu existenciador e os entes da minha existencialidade — se transformam em subjetividade fisionômica em virtude do ângulo em que me coloco".

Nesses termos, a paisagem como experiência da coisa pública não é, exatamente, a relação entre um *sujeito para nós* e *objetos para nós*? Na verdade, relação que é *sujeito para nós/sujeito em si* e *objeto para nós/objeto em si*?

Experiência esta, sendo fundamentalmente estética (do grego *aisthesis*, sensação), está ligada à sensibilidade, como uma forma de conhecimento sensível (manifesta enquanto *juízo reflexivo*, segundo Kant)¹²⁴, que a partir do sujeito (pela percepção estética) se expressa reflexivamente, como objeto do pensamento.

Compreendendo dessa forma, Kant propôs uma nova maneira de se chegar ao conhecimento, pela associação entre o *empirismo* e o *racionalismo*, trazendo o homem (sujeito do conhecimento), para o centro desse processo, na medida em que só por meio dele é que os

¹²⁴ Segundo Caygill (2000), é mais especificamente na Crítica da Faculdade do Juízo onde Kant dedica o primeiro capítulo inteiramente à explicitação de sua concepção de estética, que sensivelmente passa de ser exemplificada enquanto possibilita uma *doutrina da sensibilidade*, para ser exposta como insumo do *pensamento reflexivo*.

objetos ganhariam sentido, como sujeito que unifica razão e sentimento, na aplicação de conceitos (categorias ou conceitos ou juízos *a priori*¹²⁵) dirigidos aos objetos.

Com isso, muda-se o foco do objeto em si para *como* este pode ser estudado e compreendido, ou seja, como pode ser pensado ou, de outra forma, como o homem “entende” um objeto, um ser, uma coisa/fato e assim um fenômeno.

Pensar a paisagem, então, nos termos acima expostos, pode ser primeiramente um exercício de refletir sobre esse *como*, aberto à compreensão do seu processo de manifestação, de aparição enquanto fenômeno, ao sujeito do conhecimento. Nesses termos, a paisagem não poderia ser admitida como sendo algo independente do sujeito, visto que ela só pode ser pensada na consciência, não existindo por si própria, como algo já dado, pronto a ser apreendido. Ela não tem uma constituição definida, nem representa um código cultural fixo, não está presa a um tempo nem a um determinado espaço, mas reflete um *acontecer*, a partir da natureza como uma entidade *ondeante*, como diria G. Simmel, decorrente do contínuo e ininterrupto fluxo das coisas.

Este *como* é o que motiva pensar a paisagem em seu processo de formação na mente, por meio da experiência. Refletir sobre o *como* a paisagem se manifesta, se *apresenta*, é a maneira pela qual se acredita poder, minimamente, compreender a experiência pública de paisagem, como a experiência de paisagem no espaço público, no processo de sua constituição.

Concebe-se que a compreensão/conhecimento sobre a paisagem pode, então, ser mobilizada pela *faculdade da sensibilidade* (guiada pelas intuições sensíveis), e pela *faculdade do entendimento* (guiada pelos conceitos puros, chamados de conceitos *a priori*)¹²⁶, como sendo estas as *faculdades fundamentais*¹²⁷ (ANDRADE, 2012). Mas essas faculdades, para serem combinadas, precisam de uma outra que cumpre o papel de intermediação: *a faculdade da imaginação*.

A imaginação se apresenta como faculdade intermediária, que torna possível o conhecimento, como o era na cultura antiga, antes de ser rechaçada, na modernidade científica,

¹²⁵“Por esta razão designaremos, doravante, por juízos *a priori*, não aqueles que não dependem desta ou daquela experiência, mas aqueles em que se verifica absoluta independência de toda e qualquer experiência” (KANT, 2001, p. 63).

¹²⁶ Pela emissão de um conceito sobre o objeto que a sensibilidade lhe apresentou, considerando que: “Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objetos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos” (KANT, 2001, p. 87).

¹²⁷ É então a partir da interação entre as faculdades da sensibilidade e do entendimento que surge o conhecimento, como superação do dado objetivo (*a posteriori*¹²⁷) e dos conceitos (*a priori*), o que chamou de juízo sintético *a priori*¹²⁷. Assim, a sensibilidade está relacionada à “receptividade do nosso espírito em receber representações” e o entendimento à “capacidade de produzir representações ou a espontaneidade do conhecimento” (KANT, 2001, p. 114–115).

ao plano do irreal, da mera fantasmagoria:

Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo 'irreal', era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência (AGAMBEN, 2005, p. 33).

A imaginação, nesse sentido, se distancia de qualquer acepção psychologizante que a conceitue como devaneio: "Longe de ser algo de irreal, o *mundus imaginabilis* tem a sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundus intelligibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento" (AGAMBEN, 2005, p. 33).

Pelo que se apreende, não é só legítimo como possível reaver a função da imaginação do processo de construção do conhecimento, a partir da experiência (e não propriamente pelo experimento, no sentido instrumental da ciência moderna). E é nesses termos que aqui se propõe a imaginação como uma maneira de se imergir no mundo para a apreensão da paisagem como um *experimentum sensibilis*, fazendo emergir a paisagem, como um *experimentum intelligibilis*.

As expressões acima pode ser correlatas à sensibilidade e ao entendimento, nas *faculdades* concebidas por Kant. Sobre isso importa destacar que se entende que não há uma sobreposição de uma faculdade sobre a outra, embora na primeira crítica (CRP) nos sugira que o entendimento, e assim a razão, se sobrepõe à sensibilidade. Na Crítica da faculdade do juízo, a partir do debruçamento sobre a faculdade da imaginação, como faculdade intermediária entre o entendimento e a sensibilidade, compreende-se que essas faculdades, ditas superiores, se entrelaçam, o que poderíamos entender como constituindo um tipo de *hierarquia entrelaçada*¹²⁸.

A faculdade da imaginação seria então a responsável por realizar a síntese (*esquema*)¹²⁹ dos dados recolhidos da sensibilidade (conceitos empíricos), por meio da aplicação das categorias (ANDRADE, 2012).

É justamente dessa capacidade de interação, e de harmonização, entre sensibilidade e entendimento, mediados pela imaginação¹³⁰ que surge o conhecimento, como superação do

¹²⁸ Goswami (2015) nos sugere um entendimento do que seria uma hierarquia entrelaçada, com base na física quântica e na filosofia monista, que pode ser de interesse para melhor esclarecer essa ideia.

¹²⁹ Segundo Andrade (2012), o esquema, para Kant, não é a produção de uma imagem, mas a regra de construção de objetos.

¹³⁰ Segundo Vaysse (2012, p. 44) a faculdade da imaginação é a que efetivamente unifica, pela experiência, sujeito e objeto. Aliás, segundo ele, "Hegel vê na imaginação kantiana a unidade originária anterior à cisão entre sujeito-objeto, e Heidegger uma lucidez única na filosofia [...]"

dados objetivos (*a posteriori*¹³¹) e dos conceitos (*a priori*). Para Kant (2009) a imaginação (*facultas imaginandi*) pode ser *produtiva* (intuição sem a presença do objeto¹³²), antecedendo assim a experiência, ou *reprodutiva*, decorrente de uma intuição empírica, da experiência direta. A primeira forma de imaginação, a *produtiva*, é denominada de poética, como fenômeno do sentido interno, ao passo que a segunda forma, a *reprodutiva*, é voltada para o mundo externo.

Sem que precisemos adentrar nas especificidades de uma outra forma de imaginação, o que importa aqui enfatizar é a capacidade da imaginação, segundo Kant, em operar uma articulação entre o sentir e o pensar, como função fundamental da alma, tornando presente o que está ausente a partir de uma imagem¹³³. A imagem, como produto da imaginação empírica, do seu *esquematismo*, se mostra "[...] apropriada para a apresentação aos conceitos do entendimento a fim de ser convertida em saber" (KANT, 2001, p. 186).

Assim, os *esquemas* funcionam como intermediários entre o sensível e o inteligível, entre imagem e conceito, segundo Tiberghien (2002), em corroboração ao pensamento de Kant, por meio do qual se compreende que o esquema dá o conceito a uma imagem.

Cabe, entretanto, diferenciar, na terminologia kantiana, a *síntese do esquema*: a *síntese* (sinopses do espaço e do tempo), constitui-se como uma síntese em imagens. O *esquema*, por sua vez, é o que dá conta, propriamente, das relações conceituais espaço-temporais.

Pensando assim, a paisagem poderia ser justamente a reunião do *múltiplo diverso* (totalidade) em uma unidade sensível sintética. Unidade sensível apreendida a partir de uma *sinopse* (delimitação) do espaço (no qual os fenômenos são dados), e do tempo.

Na experiência de espaço público, estas sinopses são dadas pelo deslocamento do sujeito no espaço e na extensão do tempo. O sentido público apresentado a partir da paisagem decorreria, então, dessa experiência sinótica espaço-temporal, que reúne o aqui e o agora.

A partir dessa exposição, e refletindo sobre como a paisagem, enquanto categoria do pensamento e enquanto realidade objetivo-subjetiva pode ser pensada, se pode deduzir que a sua apreensão fenomênica, pelo que aparece, ou melhor, se apresenta, se efetiva num duplo

¹³¹ "Os juízos de experiência, como tais, são todos sintéticos, pois seria absurdo fundar sobre a experiência um juízo analítico, uma vez que não preciso sair do meu conceito para formular o juízo e, por conseguinte, não careço do testemunho da experiência" (KANT, 2001, p. 69).

¹³² Segundo Caygill (2000) ou o objeto estava presente e não está mais, ou sua presença situa-se no futuro – o que dá origem às faculdades da *memória* e *previsão*.

¹³³ A função da imaginação, segundo Kant, na Crítica da Razão Pura, é esquematizar os conceitos do entendimento e os conectar com os dados da intuição sensível. Essa compreensão é, em alguma medida, revisada na Crítica da Faculdade do Juízo, quando se explicita que a imaginação é uma faculdade que se integra à faculdade da sensibilidade, promovendo a conexão com a faculdade do entendimento. Nisso, se desfaz a possível interpretação de uma primazia do entendimento sobre a sensibilidade, como se pode entender na primeira Crítica, e se estabelece uma relação sem hierarquia entre as faculdades, dado que a imaginação opera uma associação entre elas, na produção de uma síntese.

procedimento – pela ideia/conceito sobre o objeto, e pela intuição/percepção que afeta o sujeito a partir do objeto.

Pelo que se apreende de Kant, sugere-se que Simmel concebe que a atitude do espírito que modela a paisagem como uma totalidade, cria uma unidade, revelada enquanto uma "imagem do mundo", como um mundo cognoscível. Segundo se pode entender da concepção filosófica de Simmel (1970), trata-se de uma capacidade do espírito humano de ligar e unificar a multiplicidade de fenômenos, que para Kant se processa pela imaginação.

Assim, "abrindo" o processo de construção da paisagem pelo ato do espírito do sujeito, pensado por G. Simmel, propõe-se aqui inscrever um operador responsável pela sua efetivação: a faculdade da imaginação, prevista por I. Kant.

É dessa forma que a significação empírica subjetiva e significação conceitual objetiva, em associação, fundamentam o juízo estético reflexivo. E essa associação é possibilitada pela imaginação. A imaginação, designada por Kant como *a mais poderosa faculdade sensível*, associa imagens sem que a sua ligação seja regulada por conceitos. Promove uma associação empírica, uma harmonia das faculdades sensíveis e intelectuais, regulada por uma associação empírica subjetiva:

[...] o jogo da imaginação, embora permaneça puramente na ordem da sensibilidade e não recorra a nenhum conceito para regular sua organização, estrutura-se apesar de tudo como se pudesse satisfazer espontaneamente as exigências de regras que são as de um julgamento de conhecimento. (FERRY, 2010, p. 158)

A associação entre sensibilidade e entendimento, pela imaginação, procede de forma livre e contingente (podendo ocorrer ou não), de forma imprevisível e incontrolável, conforme nos explica Ferry (2010). Nesse caso, não é o entendimento quem dita as regras à sensibilidade: O entendimento, por não conseguir aplicar suas categorias como conhecimento prévio, *acompanha a imaginação na busca de inteligibilidade imanente*, conforme Serrão (2013).

Contingência esta que deve ser considerada na emergência da paisagem pela imaginação, não guiada por conceitos, mas mobilizada pela sensibilidade. O não controle (ou falta de determinidade) da associação entre sensibilidade e entendimento, não impede pensar a emergência da paisagem no seio da experiência da reflexão estética. Na verdade, interessa aqui observar as condições que viabilizam tal associação no processo de compreensão do sentido de público que a experiência de paisagem no espaço público possibilita, confluindo uma síntese entre o sensível e o inteligível.

Disso, se compreende que o julgamento reflexivo (atividade da reflexão) parte do

particular sensível em direção ao universal indeterminado inteligível. Nesse processo, a possibilidade de associação entre a imaginação (como faculdade sensível) e o entendimento (como faculdade intelectual) se dirigem para uma síntese entre o sensível e o inteligível (numa finalidade indeterminada), conforme proposto por Ferry (2010), dirigido para um *sensu comum* não conceitualmente fundado.

Com isso, propõe-se aqui pensar que a paisagem, como fenômeno estético, é contingente (pode ou não acontecer), uma vez que é uma *faculdade* (como possibilidade), a da imaginação, que opera a associação entre o sensível (as sensações) e o inteligível.

Intui-se que para a paisagem vir à tona, antes de tudo, há uma intencionalidade do sujeito em compreender o mundo como paisagem. O que está em jogo, no caso aqui trazido, é a emergência da paisagem no contexto da experiência do sujeito no espaço público, onde ele está exposto à uma complexidade de aparecimentos fenomênicos, que podem ou não sugerir a construção de uma paisagem a partir das associações entre o que se sente e o que se entende.

Assim, refletir sobre a experiência de paisagem é fazer transitar *do sentir espontâneo ao pensar o sentir*, como nos diz Serrão (2013): "Subjetividade e objetualidade, interioridade e exterioridade reúnem-se nesta particular modalidade do sentir, que implica uma ligação direta com o mundo apenas permitida pelas capacidades mediadoras da sensibilidade" (SERRÃO, 2013, p. 20).

Considerando a concepção de Simmel, a paisagem se faz em cada ato contemplativo. Nisso, ver os arrecifes enquanto paisagem (como Calçada do Mar) implica numa apreensão sinóptica (sintética) de uma unidade que não está lá, *a priori*. Nesse sentido, a apreender a paisagem pela imaginação possibilita compreender as estruturas visíveis e invisíveis que a constituem.

5.3 Apreciação e reflexão estética da paisagem

Partimos agora da *Crítica da faculdade de julgar (CFJ)*, como a teoria que conforma o juízo estético¹³⁴ reflexionante, na qual se analisa o aspecto sensível da humanidade, e na qual se funda a estética como disciplina do estudo da sensibilidade. É na CFJ que Kant explicita os critérios do gosto, como questão diretamente ligada à subjetividade

¹³⁴Mas propriamente, contextualiza-se que o termo estética, como *aisthesis* (sensação) aparece primeiramente na obra *Aesthetica* do alemão Alexander Baumgarten, em 1750. O belo na antiguidade clássica estava mais associado a um cosmos (ordem cósmica) superior e objetivo, onde reinavam a medida e a proporção, do que ao mundo subjetivo (FERRY, 2010).

moderna, rompendo com os critérios do mundo antigo (clássico).

Mas não se centra somente nela, considerando como importantes reflexões sobre o tema abordagens de alguns teóricos que "redescobriram" a estética kantiana, e a desdobraram como caminho alternativo à abordagem prevalente da estética da arte (em grande medida levantada, posteriormente, por Hegel). Teóricos referenciais da crítica à essa Crítica e de sua redescoberta, aqui trazidos, são: Ronald Hepburn, Allen Carlson, Malcolm Budd e Arnold Berleant.

Para tanto, preliminarmente, se desenvolve o significado de reflexão estética preconizado por Kant, para em seguida compreender melhor o seu alcance, sua importância e as questões sobre ela colocadas, a partir de referências mais recentes sobre o assunto, visando verificar em que medida e sob que termos a reflexão estética da paisagem é abordada nesta Tese.

Não é difícil constatar que a estética passou a ser sinônimo, na linguagem comum, de artístico. Mas essa analogia não se fez sem trazer prejuízos à própria reflexão da arte no campo da estética, como também relegou a reflexão sobre a natureza ao campo da pura objetividade, no ramo das ciências naturais, impossibilitando tomá-la como objeto de um julgamento subjetivo.

Cabe notar que toda teoria estética desenvolvida na terceira Crítica se estrutura na possibilidade (faculdade) de uma *reflexão* (julgamento reflexivo, em contraposição ao julgamento determinante)¹³⁵. E neste momento se faz oportuno se concentrar, particularmente, no entendimento de *reflexão*, no âmbito do pensamento kantiano, a partir do qual se funda uma base de argumentação para viabilizar o desenvolvimento de um julgamento estético da paisagem no contexto da Cidade.

I. Kant "chama de reflexão, *Ueberlegung*, 'o estado de espírito no qual nos preparamos primeiro para descobrir, *ausfindung zu machen*, as condições subjetivas que nos permitem chegar a conceitos" (LYOTARD, 1993, p. 31). Esta primeira constatação leva a pensar, de forma análoga, na possibilidade de descobrir as condições (subjetivas) da experiência estética de paisagem na reflexão sobre o sentido público, comunal e coletivo na cidade.

Assim, o juízo reflexionante, para Kant, é o que se funda na faculdade da reflexão, como uma atividade particular do espírito, permitindo-se chegar ao que denominou de *pensamento ampliado*, em oposição ao *espírito limitado* (FERRY, 2010): "O pensamento ampliado é justamente aquele que, graças à reflexão, consegue se destacar de sua situação

¹³⁵ Kant faz a distinção entre dois tipos de julgamento: o julgamento do conhecimento científico, como um julgamento determinante (do universal ao particular) e o julgamento reflexivo (do particular ao universal) (FERRY, 2010).

particular de origem para elevar-se até a compreensão do outro" (FERRY, 2010, p. 15).

Nessa mesma direção observa-se que Ferry (2010) aponta que H. Arendt, como correligionária do pensamento kantiano, concebe o *pensamento ampliado* como um *certo tipo de compreensão do outro*, como aquele que consegue *colocar-se no lugar do outro*, de assumir um ponto de vista que poderia ser o de *outros*, e assim possibilitar uma autorreflexão: "Eis o que exige a 'autorreflexão': com efeito, para tomar consciência de si mesmo, o ser humano precisa estar distante de si mesmo; entre outras coisas, é isso que nos permite considerar pontos de vista diferentes dos nossos" (FERRY, 2010, p. 165).

É também dessa forma, como afirma Serrão (2011), que Kant supera a esfera privada do sentir, indo além do mero psicologismo:

Refletir é um modo de pensar que se debruça sobre as manifestações sensíveis, as considera atentamente com singularidades irredutíveis a conceitos explicativos, num livre jogo interior de que nasce o sentimento de harmonia com o mundo e que, sendo pessoal, pode ser compartilhado (SERRÃO, 2011, p. 23).

No alcance de tal inteligibilidade no julgamento reflexivo, se aponta para um objetivo de comunicação intersubjetivo (FERRY, 2010, p. 146), *para uma ampliação do objeto e do sujeito*: "[...] essa 'ampliação do objeto', como diz Kant, também corresponde uma 'ampliação do sujeito', pela qual este último deixa de se conter nos limites estreitos do egoísmo monadista para aceder à esfera do 'senso comum'" (FERRY, 2010, p. 160):

Sob essa expressão do *sensus communis* - declara Kant -, devemos compreender a ideia de um senso comum a todos, ou seja, de uma faculdade de julgar que, em sua reflexão, leva em consideração o modo de representação de um homem totalmente diferente para ligar, por-assim dizer, seu julgamento a toda razão humana e, dessa maneira, escapar à ilusão resultante das condições subjetivas e particulares [...] (FERRY, 2010, p. 161).

Nesse contexto, duas questões colocadas por Kant importam para a reflexão sobre a paisagem como experiência pública na cidade, no contexto da modernidade: como fundar a objetividade na subjetividade, a transcendência na imanência? E, "[...] como pensar o vínculo (social, evidentemente, mas não apenas) numa sociedade que pretende partir dos indivíduos para construir o coletivo?" (FERRY, 2010, p. 137)

[...] para Kant, trata-se de resolver a questão do 'senso comum' (de onde vem a concordância da maioria dos homens quanto às grandes obras?), que recobre perfeitamente aquela dos critérios, evitando reduzir, como fazem os clássicos, o julgamento do gosto a um julgamento quase científico e, assim, negar a sua especificidade [...] (FERRY, 2010, p. 145).

Somada às duas questões anteriores, uma terceira questão proposta por Kant deve ser aqui trazida: "Como manter a ideia de uma possível universalidade do gosto sem que o

princípio desse senso comum seja negador da subjetividade?" (FERRY, 2010, p. 151).

Em paralelo, podemos perguntar: como manter a ideia de uma possível universalidade do sentimento de paisagem como experiência pública na cidade, sem que o princípio desse sentimento (de público) negue a subjetividade (a particularidade da apreciação estética de cada indivíduo)? Por outro lado, como considerar a particularidade absoluta da paisagem para o sujeito sem destruir a ideia de um senso comum da paisagem e, assim, de uma intersubjetividade?

O senso comum tem, justamente, sua origem na capacidade de um *pensamento ampliado*, como aquele que, em razão da reflexão, se dirige para a compreensão do outro: "Eis a razão para a máxima fundamental da faculdade de julgar reflexiva, a máxima do 'pensamento ampliado', 'pensar colocando-se no lugar de outra pessoa'" (FERRY, 2010, p. 161). Esta seria a condição de sair do particular para o geral, a partir do qual o sujeito pode descobrir *outros conceitos, outras modalidades de relação com o outro e o mundo*.

É assim que I. Kant aponta para o julgamento do gosto a ideia de um objetivo de comunicação intersubjetivo, dirigido para uma *ampliação do objeto e do sujeito*. Objetivo que se perfaz no seio da discutibilidade do gosto¹³⁶ (e não propriamente em termos de uma disputa)¹³⁷, na expectativa de que se entre num acordo (e não propriamente num consenso), com o intuito de "[...] transcender a esfera monadista do cogito, da subjetividade individual, voltada para seu ego" (FERRY, 2010, p. 146). Assim, fazendo uso das palavras de Ferry (2010, p. 146):

Conservamos na discussão a esperança, ainda que muitas vezes desiludida, de fazer partilhar uma experiência a respeito da qual temos a intuição de que, embora seja totalmente individual, deve poder não ser estranha a outrem na medida em que ele é outro homem.

Considerando então que uma sensação pode ser partilhada (como partilha de uma afeição), se inscreve a noção de *partilhabilidade*, uma vez que para I. Kant o gosto é uma sensação que requer uma partilha. Essa *partilhabilidade* do gosto é a possibilidade de formar um *sensus communis* - um senso estético comum a todo pensamento (pensamento singular e condição universal do pensamento ao mesmo tempo). Essa partilha é sobretudo a partilha de

¹³⁶ "Desde que aceitemos refletir, encontraremos em nós mesmos [...] o sentimento íntimo de que, ao mesmo tempo, é impossível demonstrar a validade de nossos julgamentos estéticos e, no entanto, em certo sentido, é legítimo discuti-la" (FERRY, 2010, p. 146).

¹³⁷ *Disputatio* x discussão: "[...] o fundamento último da distinção realizada pela solução da antinomia entre uma *disputatio*, em que a particularidade subjetiva se anula numa racionalidade imperiosa, e a *discussão*, em que essa mesma particularidade, mantendo-se como particular, visa, entretanto, a se ampliar até pretender, sem demonstração, sem passar pela mediação de um conceito, alcançar a universalidade." (FERRY, 2010, p. 155)

um estado de espírito. Assim, o princípio do senso comum seria algo como *uma disposição para sentir que seria comumente partilhada* (LYOTARD, 1993).

A *Stimmung*, da qual Simmel fala como disposição do ato do espírito, é (lendo Kant) um estado onde se encontra o pensamento quando ele conhece (no momento em que sente - num momento de sensação). A *Stimmung*, em suma, é "a disposição" (no pensamento) desse momento. A *Stimmung* (como estado do pensamento) nos possibilita partilhar esse estado como um *estado de espírito*.

Assim, essa partilha não é a do objeto, da sua forma apreendida (na representação), mas de um estado sobre o objeto, numa disposição para sentir que seria comumente partilhada, e que assim possibilitaria o senso comum (estético).

A 'comunidade' estética não é primeiramente constituída pela convergência das opiniões dadas pelos indivíduos. Ela se 'desdobra', por assim dizer, graças a um trabalho de variações que o 'pensamento', e ele somente, '*in Gedanken*', efetua para subtrair-se à sua condição 'privada', privada da outra pela singularidade de seu ato de apreciação (LYOTARD, 1993, p. 204).

Para se refletir sobre tais questões, é na estética que se encontra terreno fértil, visto que nela, segundo Ferry (2010), se encerra fortemente a tensão entre o individual e o geral, entre o subjetivo e o objetivo, entre o eu e o outro: "[...] ou seja: *a ligação de um sentimento particular e de uma ideia universal realizada pela reflexão, tendo em vista estabelecer uma comunicação direta entre os indivíduos, um senso comum não conceitualmente fundado*" (FERRY, 2010, p. 162).

O julgamento reflexivo, que parte do particular para o universal, instaura uma ordem diversa do julgamento de conhecimento científico e do julgamento determinante (que parte do universal para o particular):

[...] é por referência a essa ideia indeterminada (ela comanda apenas a reconciliação do sensível e do inteligível, sem dizer precisamente em que pode consistir essa reconciliação) que é possível 'discutir' o gosto e *ampliar a esfera da subjetividade pura para considerar uma divisão não dogmática da experiência estética com o outro, uma vez que ele é outro ser humano* (FERRY, 2010, p. 155).

Para Lyotard (1993), o julgamento estético, na perspectiva kantiana, procede como uma maneira (*modus aestheticus*), e não um método (*modus logicus* - princípios determinados). Isso implica em dizer que a CFJ coloca à disposição uma maneira reflexiva de pensar, ou melhor, de *pensar o sentir*. Isso porque, o que na verdade opera no juízo reflexivo é a faculdade da sensibilidade (por intermédio da imaginação). O pensamento "põe-se à escuta" do sentimento, para poder produzir o seu exame crítico. E na reflexão "[...] o pensamento é consciente quando está advertido de seu estado, isto é, enquanto sente" (LYOTARD, 1993, p.

32).

A estética significa a apreensão dos dados do mundo pela *intuição sensível*: "A sensação informa o espírito sobre seu estado", e o estado de espírito "[...] afeta o pensamento enquanto pensa algo" (LYOTARD, 1993, p. 16).

A sensação, a *aisthêsis*, assinala onde está o 'espírito' na escala das tintas afetivas. Pode-se dizer que a sensação já é um julgamento imediato, do pensamento sobre si mesmo. O pensamento julga que está 'bem ou mal', dada a atividade que é então sua. Esse juízo sintetiza o ato de pensamento que está em via de se cumprir por ocasião de um objeto, com o afeto que tal ato lhe traz. O afeto é como o ressoar interior do ato, sua reflexão (LYOTARD, 1993, p. 16-17).

A sensação é um sentimento que sempre está presente em todo ato de pensamento, o que possibilita o conhecimento, ou uma representação, na linguagem de Kant. O sentimento "avisa" ao pensamento sobre o seu "estado". E *estar avisado* significa *ser afetado*: "A sensação (ou o sentimento) é ao mesmo tempo o estado do pensamento e a advertência feita ao pensamento de seu estado por esse mesmo estado" (LYOTARD, 1993, p. 18).

Por sua vez, é o conjunto de representações (com apresentações), acompanhadas de consciência, que possibilitam a percepção. Assim: "Estético é o que (se) julga pelo estado do pensamento, por sua 'sensação' interior. Esta não é absolutamente uma informação sobre o objeto, que seja interior ou exterior [...]. Informativa, ao contrário, é a sensação que os sentidos fornecem" (LYOTARD, 1993, p. 174).

Diante do exposto sobre o pensamento estético, pergunta-se se não seria possível admitir que a paisagem é o ato do pensamento se *sentindo pensar* e se *sentido pensando*. E, considerando que pensar é julgar, a paisagem não seria também objeto passível de julgamento?

Pelo que se pode apreender de I. Kant, o juízo reflexivo estético possibilita dois tipos de sentimento ou se funda sobre dois poderes de apreciar esteticamente - o belo e o sublime. Ambos pertencem à família da reflexão estética, mas procedem de modos diferentes.

No sentimento do belo operam as faculdades da imaginação e do entendimento. No sentimento do sublime operam as faculdades da imaginação e da razão (em substituição ao entendimento). A diferença entre um e outro tipo de reflexão estética será exposta em seguida.

Antes, cabe notar que a imaginação é a faculdade que se constitui na força desse poder reflexivo (reflexão estética). Ela se apresenta como faculdade central nesse processo de compreensão, mudando apenas de "parceiro" facultativo (do entendimento para a razão). O entendimento pensa segundo os conceitos, a razão segundo as ideias.

Assim, quando a imaginação se associa ao entendimento, opera na apresentação de formas, correspondente ao conceito do objeto: "[...] a imaginação é chamada a apresentar formas, e apresentá-las formando-as" (LYOTARD, 1993, p. 66). O que faz com que se considere, na presente Tese, a imaginação como faculdade primordial para a reflexão estética sobre a paisagem, pela união de dados objetivos e subjetivos. E nisso, segundo Serrão (2013, p. 22), "é a reflexão que faz a transição da sensação objetiva à sensação subjetiva".

Quando a imaginação se associa à razão representa ideias (ideias estéticas), sem conceitos: "A ideia estética é uma representação do objeto tal que não existe propriedade correspondente no *conceito* desse objeto. [...] a ideia estética, a apresentação de um 'objeto' que escapa à concepção desse objeto [...]" (LYOTARD, 1993, p. 66).

O sentimento do belo é o que se dá por meio da reflexão estética que apresenta a forma do objeto (pelo conceito): "A forma é o que a imaginação reflete de um objeto, por oposição ao elemento material das sensações que este objeto provoca enquanto existe e age sobre nós" (DELEUZE, 2000, p. 54).

Para Kant, o belo passa a ser questão tratada em termos de subjetividade, e não mais em termos de uma harmonia objetiva da obra de arte (como na visão do mundo clássico).

Nesses termos, o belo não é mais o que encarna a verdade de uma razão material sensível (para os cartesianos racionalistas - o belo verdadeiro), nem o que é fruto de um consenso (para os empiristas sensualistas - o belo agradável). O belo não pertence, assim, à esfera da ciência nem da verdade e a estética deixa de ser um assunto de especialistas, de alguns poucos iniciados que tiveram os seus órgãos sensoriais "treinados" (FERRY, 2010).

O belo passa a ser compreendido como o intermediário entre natureza e espírito, entre o inteligível e o sensível, ou como reconciliação entre ambos: "[...] e tudo ocorre como se nele o sensível apontasse a partir de si próprio para significações inteligíveis" (FERRY, 2010, p. 140).

O belo torna-se objeto de consideração subjetiva (referente mais o mundo interno do sujeito), e não um objeto possuidor de qualidades estéticas intrínsecas, harmoniosas, como ordem e proporção (propriedades externas ao sujeito). E é nisso que Kant funda o princípio da *discutibilidade do gosto* - pois na medida em que o objeto é considerado belo ou feio, o é em função da subjetividade humana, e é essa subjetividade que possibilita que se discuta o gosto.

Por outro lado, é também a partir disso que I. Kant prevê a tensão entre o particular e o universal, entre o individual e o coletivo, e o objetivo e o subjetivo, colocando em xeque o ponto de vista do belo para os cartesianos (racionalistas), e do belo para os materialistas (empiristas), assumindo uma posição intermediária nesse "conflito".

É assim que a discussão sobre o belo e o sublime se distancia dos regramentos dos cânones clássicos e passa à esfera do sentimento que provocam. E é, notadamente no

sentimento do sublime, como uma experiência relativa à natureza, e não à arte, onde prevalece *o informe, o doloroso e o tremendo*, segundo Eco (2012; 2007).

O sentimento do sublime é o que se apresenta diante do informe ou do disforme na natureza (Figura 31), do incomensurável, levando a imaginação até os seus últimos limites, desafiando a razão a contê-la:

Experimenta-se a sensação do sublime diante de um temporal, de um mar tempestuoso, de penhascos inacessíveis, extensões sem limites, cavernas e cataratas, quando se goza do vazio, da escuridão, da solidão, do silêncio, da tempestade - todas impressões que podem resultar deleitosas quando se sente horror de algo que não nos pode possuir nem fazer mal (ECO, 2007, p. 272).

Figura 31 - Gaspar David Friedrich. Monge diante do mar (*Der Mönch am Meer*), 1810, Berlim. Dimensões originais: 110cm x 171.5cm.



Fonte: Nationalgalerie, Staatliche Museen (1810)¹³⁸.

Berleant (2005, 2011) chega à conclusão de que, na concepção estética de Kant, é o sublime que nos oferece um caminho, uma direção, para extrapolar os limites objetivos da contemplação de um objeto belo, possibilitando uma experiência estética da natureza. Isso porque o sublime não está no objeto, não está na natureza mesma, mas no nosso espírito, como uma construção subjetiva.

Os juízos do belo e do sublime reclamam, assim, uma validade universal: "Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós [...]" (KANT, 2008, p. 92).

No sentimento do sublime, Eco enfatiza ainda que Kant concebe dois tipos: o sublime matemático, quando aquilo que se vê está para além da nossa sensibilidade, e quando "[...] se é levado a imaginar mais do que se vê" (ECO, 2012, p. 294) - como na visão de um céu

¹³⁸ Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Moench_am_Meer_\(C_D_Friedrich\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Moench_am_Meer_(C_D_Friedrich).jpg). Acesso em: 10 fev. 2017.

estrelado; e o sublime dinâmico, quando "o que sacode o nosso espírito não é uma impressão de uma infinita vastidão, mas sim de uma infinita potência [...]" (ECO, 2012, p. 294) - como numa tempestade.

Diante dessas condições, Eco (2012) recorda a impossibilidade da representação do sublime na arte, exprimindo-se, na verdade, na arte, a representação de nossa experiência diante do sublime; não raro as representações desse fenômeno constituírem cenas de pessoas experienciando o sublime, como uma experiência da observação da estupefação do outro, e não propriamente do sublime em si, como na pintura de Caspar David Friedrich, mostrada mais acima.

O sublime, se apresenta tanto como experiência estética (que nos provoca um sentimento avassalador) quanto como compreensão cognitiva (ordem intencional do pensamento). Não é só nas situações limites de demonstração do poder da natureza que o sublime se revela, mas também em *ocasiões mais suaves*, conforme Berleant explica, que nos envolve com a natureza. É nesse sentido que: "O sublime pode servir não como um caso excepcional, mas como modelo claro para a experiência estética da natureza" (BERLEANT, 2011, p. 292).

Assim, Kant aponta para o julgamento do belo (juízo estético sobre a forma de um objeto, em sua limitação) e do sublime (juízo que trata do ilimitado, em extensão ou força, podendo ser encontrado num objeto sem forma) a ideia de um objetivo de comunicação intersubjetivo (comunicabilidade do gosto), que significa uma *ampliação do objeto e do sujeito*, pela capacidade em transcender o *eu* subjetivo.

Centrando-se na ideia da comunicabilidade, Coutinho (1976), desenvolve um pensamento a respeito da *comunidade de visão*, como a origem das comunicabilidades, a partir de uma certa *união de vistas*, de uma visualidade em comum. Sobre isso explicita:

Esse domínio da comunidade entre os meus olhos e o dos vultos localizados em meu panorama, se constitui na sede dos entendimentos que estruturam o convívio a que pertenço; os contatos, as percepções, os desempenhos que externam assuntos, encerram a demonstração de minha presença, assegurando-me a mim mesmo à medida que à medida que os apreendo em meu repertório (COUTINHO, 1976, p. 39).

E essa comunidade de visão pode se constituir numa comunidade afetiva, "[...] a substância do que acredito acerca do meu lugar no universo: o de existenciador em derradeira instância, e comigo a paisagem que de mim descortino" (COUTINHO, 1976, p. 43).

Cabe notar que o desenvolvimento da estética kantiana associada à apreciação da natureza passou, entretanto, por desvalorização, em razão de uma crença de que os objetos naturais não possuem valor estético em si, por não se constituírem em artefatos ou obras

humanas, e por isso não poderiam ser objeto de qualquer julgamento estético.

Só mais recentemente é que se produziu um conjunto de reflexões que retomam o olhar da estética kantiana, com a perspectiva não propriamente de refundá-la, nos termos colocados por Kant, mas de redimensioná-la para pensar a própria estética da arte, que antes lhe negou espaço no campo teórico.

Ronald Hepburn, no final da década de 1960, questionou e promoveu o retorno ao reconhecimento da natureza em âmbito estético no artigo *O desprezo do belo natural*, de 1966.

Segundo Serrão:

Hepburn chama a atenção para propriedades dos objetos naturais inexistentes no campo dos artefatos; fenômenos e situações sem enquadramento, acontecendo em espaços abertos, indeterminados e imprevisíveis, colocam o espectador em atitude de surpresa, apelam a experiências de pertença e integração num todo maior (SERRÃO, 2011, p. 25).

Nesses termos, Hepburn (2011) aponta a diferença entre a paisagem - no que tange à experiência de apreciação direta do sujeito inserido e envolvido na natureza, como sendo uma parte da natureza, e como um "ingrediente" da paisagem -, e a obra de arte - como quando se está diante de uma pintura pendurada numa parede):

[...] uma paisagem não controla minuciosamente a resposta correspondente do espectador como o faz uma obra de arte bem-sucedida; trata-se de um objeto comum e desenquadrado, em contraste com o caráter enquadrado, 'esotérico', 'ilusório' ou 'virtual' do objeto artístico (HEPBURN, 2011, p. 232).

A apreciação do objeto natural, por sua instabilidade, impede uma *determinidade* sobre esse objeto, o que inviabiliza o seu enquadramento em paisagem, como representação de uma cena.

O questionamento levantado por Ronald Hepburn é ampliado e desenvolvido por Allen Carlson e Malcolm Budd. Segundo Serrão (2011), para Carlson:

A *appreciation* não é uma questão de sentimento, emoção ou gosto, mas de conhecimento, neutro, objetivo e impessoal que oferece os conhecimentos precisos para uma adequada apreciação, ou seja, para reconhecer, julgar e discriminar qualidades e propriedades inerentes (SERRÃO, 2011, p. 26).

Segundo Serrão (2011, p. 257) "[...] Carlson defende a importância do conhecimento como determinante da qualidade da consideração estética [...]", desenvolvendo assim um viés cognitivista.

Em acordo com Hepburn e Budd, Carlson (2011) considera necessário pensar a estética da natureza a partir da particularidade de sua natureza, e não condicionada aos ditames da apreciação de uma obra de arte. Dessa forma, defende que deve existir duas estéticas: uma

estética da natureza e uma estética dos artefatos humanos.

Nesse bojo, Carlson (2011) defende ser necessário discutir a noção de *apreciação*, visto que serve de esteio à experiência estética da arte e à experiência estética da natureza, como um fundo comum, que é capaz de passar de uma a outra experiência:

Não só a apreciação da arte e da natureza são de uso comum, como facilmente passamos da apreciação de paisagens para a apreciação de pinturas de paisagens, ou de apreciar *A noite estrelada* de van Gogh para apreciar o céu estrelado que está acima de nós (CARLSON, 2011, p. 259).

Por um lado, a apreciação da arte é a apreciação da concepção de um artista. Ou seja, é uma apreciação pela concepção (objeto-orientada). De outro, a apreciação da natureza não se pode fazer aos moldes da apreciação da arte (apreciação pela concepção), mas uma apreciação pela ordem, moldada pelas histórias que contamos sobre ela, constituindo uma narrativa sobre os objetos particulares de apreciação: "[...] tudo o que está por trás de um objeto ordenado é uma narrativa, a descrição que ilumina a ordem" (CARLSON, 2011, p. 279).

Por sua vez, Malcolm Budd em *The Aesthetic Appreciation of Nature* (2014), desenvolve sua argumentação profundamente baseada na concepção de estética da natureza em Kant, e particularmente no sentimento do sublime, na aceção também de uma estética cognitivista (SERRÃO, 2011).

Nisso, M. Budd desenvolve três enfoques principais. O primeiro é o da apreciação estética da natureza enquanto natureza, como sendo natureza. Tanto a natureza prístina (pura), quanto a natureza não prístina (afetada pela humanidade). Este enfoque diz respeito ao sujeito de apreciação e à relevância do conhecimento sobre a natureza para o enriquecimento ou empobrecimento da apreciação estética. Segundo Budd (2014) há casos em que o conhecimento de um fenômeno natural pode transformar nossa experiência estética da natureza. O segundo enfoque centra-se sobre o prazer estético no mundo natural. O terceiro enfoque argumenta contra a apreciação estética da natureza pelo modo de apreciação da arte, defendendo que "[...] as coisas naturais devem ser apreciadas segundo as coisas naturais que elas são" (BUDD, 2011, p. 302).

Particularmente, as considerações sobre a natureza prístina e a natureza não prístina são de interesse para os propósitos do presente trabalho. Budd (2011; 2014) ressalva que embora seja incorreto pensar na natureza não afetada pela humanidade, grande parte dela tem permanecido em sua condição natural, ainda que sujeita à intervenção humana. E isso autoriza a pensar numa apreciação estética da natureza como natureza, mas ciente da sua condição de ser já afetada pela humanidade:

Sendo assim, a nossa apreciação do mundo natural é frequentemente mista - uma mistura de apreciação estética da natureza enquanto natureza com

um elemento adicional, de caráter variável, baseado na concepção, propósito ou atividade humana (BUDD, 2011, p. 304).

Pode-se pensar que o jardim seria um tipo exemplar de um artefato humano construído de objetos naturais, de natureza. Mas uma natureza manipulada pelo homem. O que não lhe tira o estatuto de natural, ao mesmo tempo em que não se emula o artifício humano de sua concepção.

Refletindo agora sobre a *natureza da cidade* e sobre a *natureza na cidade*, considera-se que nas grandes metrópoles o elemento natural tem sido relegado a um segundo plano, frente às funções e os destinos que se tem dado à cidade como obra e invenção humana. O que dificultaria pensar numa apreciação da cidade pela estética da natureza, nos moldes propostos por Budd.

Mas essa cidade praticamente "sem natureza" responderia, em grande parte, como sendo a própria natureza da cidade, numa perspectiva negativa. Por outro lado, a cidade está inscrita numa totalidade maior natural, e está fundada na natureza, e diz respeito à natureza humana propriamente dita, que a caracteriza pelo poder de manipulação e criação de artefatos culturais para a sua sobrevivência (na verdade não só, mas que vai para muito além de suas necessidades primordiais).

De qualquer forma, se ao mesmo tempo seria difícil pensar numa *natureza da cidade*, não parece concebível pensar a cidade como algo não natural, e como não fazendo parte mesmo da natureza.

Considera-se, então, que a estética da natureza, como já admite Budd, pode englobar os artefatos humanos nela inscritos (como uma natureza modificada pelo homem), já que hoje as chances de uma experiência puramente natural são cada vez menores na atualidade.

Entende-se que não faz sentido pensar a apreciação estética da natureza dentro dessa categorização dicotômica - do que é natural e do que não é natural, afinal, essa cisão, se foi admitida pelo desenvolvimento da estética da arte na cultura ocidental, não mais se justifica frente à complexidade que envolve a própria ideia de natureza e de cidade, ou pelo menos a necessidade de repensar esta.

A divisão entre natureza e cultura é prejudicial e equivocada, e deturpa a natureza: "Porque o mundo natural não pode ser circunscrito tão facilmente quanto a justificação clássica gostaria" (BERLEANT, 2011, p. 289). A natureza como estando separada da intervenção humana desapareceu - vivemos num mundo afetado pela ação humana: "[...] o mundo natural não é uma esfera independente, mas é ela mesma um artefacto [sic] cultural" (BERLEANT, 2011, p. 290).

Considera-se, pois, que os artefatos humanos estão na natureza, são parte da natureza humana, e é natural ao homem construir artefatos e arte para sobreviver e expressar o seu sentimento de natureza, e na natureza, integrado a ela.

Dessa forma, pensa-se que apreciar a paisagem da Calçada do Mar como natureza modificada pela humanidade demanda, possivelmente, uma abordagem mista - a que engloba tanto elementos naturais como artificiais. O que possibilita apreciar a Calçada do Mar tanto a partir de suas condições de natureza natural, considerando sua dinâmica própria, quanto a partir do que para a sua compreensão hoje se faz necessário considerar os artefatos humanos construídos, e o próprio homem como parte do social, nela implicando e sendo implicado.

Nessa direção, nos aproximamos argumentativamente de Arnold Berleant, quando ele propõe uma estética da envolvimento (o ser como participante do mundo) em substituição a uma estética da visualidade; e na medida em que propõe uma *continuidade ontológica*: a que integra os ambientes naturais e os ambientes construídos numa única estética - continuidade entre o humano e o natural. Com isso, advoga por uma *estética do comprometimento*, que envolve imersão sensorial no mundo, estética e ética (ética ambiental) (SERRÃO, 2011).

Explicitamente, o jardim e a arte ambiental parecem exemplificar a partilha de uma estética comum pela unidade entre arte e natureza. Assim, ao invés de pensar na possibilidade de duas estéticas diferentes, Berleant (2011) propõe um deslocamento para a naturalização da estética: "[...] é meu propósito sustentar a existência de uma teoria geral [estética geral], sem negar a diversidade da experiência individual e os fatores culturais divergentes nos nossos encontros tanto com a arte como com a natureza" (BERLEANT, 2011, p. 284).

Expõe-se, com isso, a dificuldade de se experienciar a paisagem, demonstrando a maior facilidade de se contemplar uma pintura de paisagem do que uma paisagem de forma direta. Experiência da qual nos falamos as práticas de *earth art*, segundo Berleant (2011, p. 286): "[...] situamo-nos no mesmo plano, no mesmo espaço da flor ou da árvore que observamos". E: "Ao perceber o ambiente a partir de dentro, tal como é, não olhando para ele mas estando nele, a natureza torna-se em algo bastante diferente. Transforma-se num reino em que vivemos enquanto participantes, não observadores" (BERLEANT, 2011, p. 293).

É nesse plano em que a presente pesquisa se coloca. No plano do contato, da proximidade da onda que golpeia com força a rocha, da areia que desliza sob os pés e que se solidifica no passeio, da água que salga os corpos, e que preenche os poros. É ao nível dessa experiência direta do corpo, colocado no espaço de acontecimentos dos fenômenos, que nos interessa perceber a paisagem que daí emerge na Calçada do Mar.

Assim, a paisagem que emerge da cidade, em sua natureza híbrida, de natura e de cultura, a partir de uma apreciação estética reflexiva, possibilita extrair algo que não é

propriamente a forma da cidade, mas o seu conteúdo - e esse conteúdo é da ordem do social, do político, e do ético.

Refletindo-se sobre o processo de emergência da paisagem pela experiência, o pensamento de Simmel reforça a impossibilidade de uma visão desconexa entre natureza e cidade, porque o ato que instaura a paisagem, não obedece às delimitações racionalizadas pelo mundo da objetividade, entre o que é natural e o que é artificial, expondo uma totalidade inteiramente nova e dinâmica.

A ótica da participação, e não da simples observação, aponta para a relação entre estética e ética, no que tange a noção de comprometimento. É o sentimento de continuidade entre *nós* e as formas do mundo natural que nos leva ao respeito frente a natureza, e nos coloca diante da possibilidade de uma apreciação (ético)estética da natureza, como um valor (BERLEANT, 2011).

Seguiu-se até aqui a perspectiva da estética da natureza fundada por Kant. Mas cabe notar que no caso de Berleant, principalmente, a admissão da filosofia estética kantiana não é aceita sem que se tenham algumas críticas sobre a fundação filosófica no que tange à relação sujeito-objeto.

Recusando a possibilidade dessa separação, numa estética da visualidade, onde o sujeito é o observador em separado do objeto (como contemplador desinteressado de um objeto apreciado à distância), Berleant propõe pensar uma *estética da envolvimento* (SERRÃO, 2011).

Especificamente, a noção de desinteresse, trazida por Kant, terminou por guiar toda uma perspectiva de apreciação da estética da arte. Para Kant, a ideia do desinteresse é o ponto central que possibilita um julgamento estético, o que culmina por circunscrever a experiência da arte delimitada, como num quadro, numa escultura, isolando os objetos da beleza para que deles se pudesse destacar as suas qualidades estéticas intrínsecas, nos seus atributos internos, numa ideia de completude, de auto-suficiência (BERLEANT, 2011).

Num outro sentido, Berleant sugere que: "A marca estética de todos estes momentos não é a contemplação desinteressada, mas um **envolvimento total**, uma imersão sensorial no mundo natural que alcança a ainda invulgar experiência de unidade" (BERLEANT, 2011, p. 294; grifo nosso).

E essa demanda por envolvimento aparece muito claramente na arquitetura, quando esta expressão artística nos impõe um questionamento à apreciação desinteressada, demandando uma revisão dessa perspectiva. Isso porque a arquitetura é um artefato possível de ser contemplado à distância, mas a sua razão de ser está justamente na possibilidade, e

mesmo necessidade, de ser permeada pelo sujeito, envolvendo-o ao tempo em que se deixa atravessar por ele. Segundo Berleant (2011), essa envolvência é mesmo o que lhe dá sentido e autonomia enquanto disciplina e obra humana, distinguindo-a da arte pictórica e da escultura, mas associando beleza e utilidade:

Não só forma e função estão relacionadas, como a percepção do espaço, superfície, som e padrões pode afetar profundamente o sucesso prático de um edifício, influenciando o movimento, a eficiência e a própria disposição anímica dos seus utilizadores (BERLEANT, 2011, p. 285).

Berleant (2005) ressalva que a arquitetura organiza todo um meio ambiente, uma vez que tanto afeta o sítio quanto implica na nossa forma de percepção desse mesmo sítio determinando, por vezes, padrões de movimento, tanto no seu interior quanto no seu exterior, o que transforma a arquitetura numa arte situacional de um complexo social e ambiental, para além de sua estrutura física - o que revela o carácter social da estética, ou uma estética da "situação social".

A partir disso Berleant (2005) propõe uma *estética social*, admitida como um tipo de *estética ambiental*, visto que é empiricamente impossível pensar num ambiente sem a presença humana. É a própria situação que se torna objeto de atenção perceptual, envolvendo as relações humanas.

Dessa forma, propõe que a confluência do estético com o social formaliza-se em padrões políticos, e se coloca em termos de um *Estado estético* e de uma *comunidade estética*, na perspectiva de promover conexões humanas, nos levando a uma *comunidade humana* (BERLEANT, 2005).

Essa abordagem ampliada da estética culmina por fundir ética, estética e política, e se apresenta como perspectiva promissora para reflexão sobre a paisagem nos termos em que aqui se propõe - a de uma paisagem que se revela como conteúdo sociopolítico por implicar uma apreciação estética intersubjetiva, a partir da experiência no espaço social da cidade, dizendo respeito a uma ética de viver a cidade, na dimensão que a caracteriza como coisa pública.

A relação entre ética e estética, pode ser encontrada, primeiramente, em Wittgenstein, na obra *Tractatus*, em sua declaração: "Ética e estética são uma coisa só" (VALCÁRCEL, 2005, p. XIX).

Mas essa associação pode também ser verificada em Kant, considerando que as suas Críticas convergem para uma associação desse tipo, propondo uma "ética sensível", como uma ética que seja estética: "O belo é o signo do bem moral. O belo e o bem se reconciliam assintoticamente no supra-sensível, o mesmo lugar onde a faculdade teórica e a faculdade

prática se tornam uma só" (VALCÁRCEL, 2005, p. 15).

Para Labucci (2013), existe uma estreita relação entre ética e estética, uma vez que caminhar, como pensamento prático alternativo, se relaciona com a beleza, estando de acordo com o que expõe Ernst Jünger: "Ética e estética se encontram e se tocam em pelo menos um ponto: o que é verdadeiramente belo não pode não ser ético e o que é realmente ético não pode não ser belo" (in LABUCCI, 2013, p. 169).

É assim que: Ética e estética formam parte do sentido do mundo e se encontram, então, fora dele, pertencendo ao inefável, ao que se mostra. O que é transcendental. O que se contempla [...]" (VALCÁRCEL, 2005, p. 5).

E de uma "[...] nova visão do mundo - um mundo de forças e de choques mais do que de paz e de harmonia - derivará necessariamente uma nova ética" (FERRY, 2010, p. 19). Nesses termos, a pesquisa aqui apresentada circunscreve um *dever-ser* a um *saber-ser*, no sentido de que a primeira crítica (CRP) e a terceira crítica (CFJ) fornecem os subsídios para a ação prática cotejada na segunda crítica (CP).

Retomando-se a abordagem de Berleant compreende-se, segundo Serrão (2013, p. 156) que: "A dimensão experiencial é componente de uma tomada de consciência, conducente, por sua vez, a uma posição ética". E ainda: A sensibilidade pode, pois, dar uma orientação a princípio éticos genéricos" (SERRÃO, 2013, p. 157).

Por sua vez, para Martin Seel, a conexão entre ética e estética se apresenta da seguinte forma: "Não agressiva e não violenta, a esteticidade surge como princípio de condução da vida e um 'corretivo' da instrumentalização presente nas restantes actividades, para se consagrar finalmente como paradigma e possibilidade exemplar da existência" (SERRÃO, 2013, p. 158).

Pelo acima exposto, transparece que tanto a estética procura uma finalidade ética, quando a ética se fundamenta num sentido estético. Assim, a Cidade, consagradamente vista como lugar da política, pode-se dizer, em acréscimo, que também é o lugar da estética. E a ética pode ser considerada como o elo da articulação entre estética e política na Cidade.

Isso nos abre a possibilidade de pensar a Cidade como lugar político-ético-estético, e acreditar que a paisagem se apresenta intermediária e transversal nessa relação, na medida em que é capaz de mediar essa experiência de apreciação da cidade.

Assim, pensa-se que a Calçada do Mar, como *objeto estético*, suscita em nós uma finalidade indeterminada a partir da manifestação da paisagem. E a manifestação da paisagem expressa o seu sentido, sua significação, a partir da associação que a imaginação (como faculdade sensível) promove com o entendimento/razão, gerando uma síntese (entre o sensível e o inteligível). É no nível da paisagem, pela imaginação, que se propõe compreender a

Calçada do Mar como manifestação do sentido público, comunal e coletivo na cidade.

5.4 A experiência de paisagem

Como visto, passou-se da percepção à consciência, chegando-se à reflexão estética como suporte à apreciação estética da cidade, do espaço público, pela paisagem. Mas, considerando que a experiência é o meio empírico dessa reflexão, cabe delimitar de que experiência se está falando.

Primeiramente discute-se em que sentido ela se coloca no que tange ao fazer ciência. Com esse objetivo, o da cientificidade, a experiência foi, na verdade, transformada em experimento: "A experiência, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada recebe o nome de experimento" (AGAMBEN, 2005, p. 25). Mas nisso pode residir um problema.

Segundo Agamben (2005), a própria noção de experiência está no cerne da modernidade científica, obstinada a marcar também a sua diferença com relação ao mundo da antiguidade clássica. E a marcação dessa separação não parece ter sido feita sem perdas para a primitiva noção de experiência. Na concepção tradicional o sujeito da experiência era o *sensu communis*, existente em cada indivíduo, diferentemente do sujeito da ciência, como o *intelecto agente*, separado da experiência.

É essa diferença entre a separação aristotélica de intelecto (*nous*) e alma (*psyché*), entre o inteligível e o sensível, que marca o pensamento antigo (Medieval), diferentemente do pensamento moderno, que "[...] abole essa separação e faz da experiência o lugar - o método, isto é, o caminho - do conhecimento (AGAMBEN, 2005, p. 28), reunindo experiência e ciência num sujeito único.

Ora, se o novo sujeito é o *ego cogito* de Descartes, é o sujeito da experiência, não existe qualquer necessidade de que entre sensibilidade e inteligência se estabeleça alguma associação, porque essas faculdades estariam unificadas, fazendo coincidir objetivo e subjetivo, interno e externo. Com isso, a fantasia é expropriada da experiência. Segundo Agamben, é na filosofia kantiana que, já na modernidade, subsistiu a noção primeira de experiência:

A crítica a razão pura é o último lugar em que o problema da experiência, no interior da metafísica ocidental, é encontrável na sua forma pura, isto é, sem que sejam encobertas as suas contradições. O pecado original com o qual tem início o pensamento pós-kantiano é a reunificação do sujeito transcendental e da consciência empírica em um único sujeito absoluto (AGAMBEN, 2005, p. 42).

Na unificação do sujeito absoluto, que fora concebido por Hegel, como crítica à filosofia kantiana, a experiência é o próprio caminho do conhecimento, como *ciência da experiência da consciência*: "Por isso a experiência agora é definitivamente algo que se pode apenas fazer e jamais ter" (AGAMBEN, 2005, p. 44).

Essa nova lógica, própria do pensamento dialético hegeliano, reproduz uma *expropriação da experiência*, em razão de buscar uma *aparência de unidade*. E, assim, se firmou em contradição à posição kantiana, que se fundava na relação entre o *eu* transcendental e o *eu* empírico.

A razão pura, para Kant, se faz por uma experiência de conceitos, entendida por Agamben (2005) como uma experiência de linguagem (*experimentum linguae*), acreditando que o que chamamos de pensamento é exatamente este *experimentum*, como uma experiência transcendental:

Contra a substancialização do sujeito em um único eu psíquico, Kant começa de fato por distinguir «com todo o cuidado» o *eu penso*, sujeito transcendental que não pode ser de modo algum substancializado ou psicologizado, da consciência psicológica ou *eu empírico* (AGAMBEN, 2005, p. 40).

No final do século XIX Husserl busca reativar a experiência pura, imediata, na tentativa de capturar a *experiência vivida*, como resposta de uma experiência interior. Trata-se de uma *experiência imersiva ambiental*. Imergir ativamente no ambiente implicava numa intensificação da consciência.

Pensar a paisagem, ou melhor, provocar essa ação de pensar conscientemente, é já por em prática, em alguma medida, um agir consciente, no momento da experiência. E essa experiência é a da vida vivida, do contato direto do sujeito com o meio que o envolve, e do qual emerge a paisagem que se concebe, inscrita no espaço e no tempo.

O espaço da experiência de paisagem pode ser o próprio espaço da cidade, onde o sujeito está nela imerso. O tempo é a variável mais íntima, dependente do movimento, que se faz pelo deslocamento no corpo no espaço, produzindo a partir disso uma síntese espaço-temporal, que se transfigura em paisagem.

Assim, concebe-se que a paisagem na cidade e a compreensão de seu sentido público se materializa no ato do caminhar, onde o andar é a prática de leitura, como um *experimentum linguae* e escritura, simultâneas do espaço. Nessa condição, tem-se muito a decifrar sobre as potencialidades do caminho e do caminhar, que põem o pensamento e a sensibilidade à prova de uma experiência de paisagem.

Dessa forma, a experiência da paisagem como experiência do sentido público no

espaço público urbano não se compreende de outra forma senão no contato direto entre sujeito e objeto da experiência.

O espaço público, como espaço de manifestação do sentido público de se viver na cidade se apresenta como suporte estruturador da experiência de paisagem, com uma experiência do que é *público*. Um espaço suscetível de encontros e desencontros, entendimentos e desentendimentos, sensibilidades e (des)afetações. É por meio de sua estrutura múltipla e heterogênea que a experiência do sentido público, pela paisagem, acredita-se, se dá.

5.4.1 A experiência hodológica

A primeira ação ou movimento de apreensão na paisagem, aqui proposta, é a de imersão na paisagem, como um "mergulho". Um mergulho de olhos bem abertos, e com consciência do movimento que o corpo delinea e se deixa delinear. É um mergulho que exige do corpo pensar a própria corporeidade, em movimento, no qual a direção é bilateral, de fora pra dentro e de dentro pra fora, num mesmo ato de apreensão.

Pode-se, a título de explicitar mais diretamente, pensar que se trata de uma imersão num espaço que é paisagem em potência, mas que efetivamente só assim se revela ao sujeito a partir desse "mergulho". Isso porque, como visto, a paisagem não está pronta, e não tem uma forma pré-definida, mas se concretiza no próprio processo de sua manifestação fenomênica, a partir do sujeito, do seu corpo e do movimento. Nesse sentido, podemos dizer que a paisagem é sempre um por vir, sendo; e o movimento é a condição de sua revelação como paisagem.

Concebe-se, então, que o caminhar é o ato básico desse movimento no espaço, que condiciona pensar a própria experiência no caminho pois, conforme Labucci (2013) nos ensina, *caminhar é uma modalidade do pensamento*, quando implica num revolver em direção a si mesmo, para dentro da subjetividade e para o próprio mundo: "Não existe nada mais subversivo, mais alternativo ao modo de pensar e de agir hoje dominante do que caminhar" (LABUCCI, 2013, p. 119).

Para Tiberghien (in CARERI, 2002), o atravessar, decorrente do caminhar, do andar, é um fato de interpretação fenomenológica e de interpretação simbólica do território, que em sua dinâmica põe em movimento todo o corpo, tanto o individual quanto o social. Nessa perspectiva, apresenta um propósito político.

Por outro lado, esse caminhar, como um abrir-se para o mundo, diz respeito a uma ética, ao estabelecer relações entre o corpo, em seus movimentos, e o ambiente que o envolve

(LABUCCI, 2013); e o caminho reúne a materialidade elementar, como espaço concreto, e as intenções sobre a materialidade.

Essa abertura que o caminhar implica, coloca o corpo em direção dos encontros com as coisas do mundo, uma vez que pôr-se em movimento contraria o isolamento:

[...] quem caminha vem ao nosso encontro e nos interpela com sua simples presença, expõe-se a si próprio gerando inevitavelmente atrito; não está parado em um lugar ou confinado a uma dimensão mental reconfortante. [...] o movimento representa sempre um ato de perturbação da ordem estabelecida (LABUCCI, 2013, p. 21-22).

Por isso que se admite aqui que o caminhar se apresenta como atividade instauradora da experiência de paisagem. Pensar a paisagem da cidade a partir do caminhar, e do caminho criado pelo próprio ato do sujeito caminhante se estabelece como forma de experienciar a paisagem.

Mas caminhar não é ato involuntário, depende de uma intenção, e parece requerer esse reaprendizado, o do movimento. O caminhar não diz respeito, somente, a uma dimensão física-corpórea, mas a uma dimensão mental-corpórea: "Não se caminha para chegar depressa, caminha-se para que as coisas nos alcancem no tempo propício, caminha-se para ficar com os sentidos despertos e para fazer o ar circular pela mente e pela alma" (LABUCCI, 2013, p. 42).

Ao modo de *John Brinckerhoff Jackson*, esclarece-se em primeira pessoa, no âmbito deste trabalho, que: "Irei introduzir uma nova palavra erudita no léxico da paisagem: é 'hodologia'. Ela provém do grego hodos, que significa rota ou viagem. A hodologia é, portanto, a ciência ou estudo das rotas (Jackson, 2013, p. 79 apud TIBERGHIE, 2012, p. 162).

O termo hodologia foi primeiramente descrito como relacionado ao comportamento humano em relação ao meio ambiente, na perspectiva psicológica desenvolvida por Kurt Lewin, entre 1920-1930 (BESSE, 2004; TIBERGHIE, 2012). Hodologia se traduz como a ciência dos caminhos, segundo Jackson e, como potência estruturante dos caminhos para a compreensão da paisagem (BESSE, 2004).

Essa compreensão, própria da perspectiva hodológica, compreende que o deambular¹³⁹ é um modo de estar no mundo, de habitar o mundo.

Esse habitar significa encontrar o mundo como espaço de vida, como um destino coletivo e uma experiência individual. Habitar a terra se refere a um interior universal. Nesse sentido, não se pode falar em habitar o mundo como paisagem? O que isso significa? Talvez habitemos a cidade a partir da paisagem que em nós se abriga.

Numa perspectiva antropológica, a hodologia é o estudo das reações (nossas) ao

¹³⁹ Segundo Careri (2002), no significado deambular está implícita a desorientação e o abandonando ao inconsciente.

movimento e corresponde às maneiras como nos comunicamos com nossos semelhantes para formar comunidades (BESSE, 2004).

Considera-se que prática hodológica é possivelmente a fundadora das primeiras experiências simbólicas de construção de paisagens. No processo de atravessar o espaço, o homem neolítico, pelo caminhar, passou a produzir significados sobre o espaço atravessado, na busca por sustento e abrigo (CARERI, 2002): "De fato, é muito provável que tenha sido melhor o nomadismo e, mais exatamente o vagar, o que deu vida à arquitetura, ao fazer emergir a necessidade de uma construção simbólica da paisagem"¹⁴⁰ (CARERI, 2002, p. 36).

Nesse sentido, para Tiberghien (in CARERI, 2002), o andar produz arquitetura e paisagem. É propriamente o movimento, na deambulação pelo espaço, que dá sentido ao espaço interior da arquitetura, ao vazio existencial, que se experiencia ao se adentrar num recinto, no seu conteúdo, como nos fala COUTINHO (1988), de modo que o espaço aberto da arquitetura, como realidade¹⁴¹, e não representação, se oferece franqueável a quem o penetra, se convertendo em *participador da própria essência espacial*.

Nisso, considerando também a cidade como arquitetura, se pode conceber que, mais amplamente, é em experienciá-la por dentro, pela deambulação no espaço essencial que lhe conforma, o espaço aberto, que a paisagem pode ser "produzida".

É no âmbito dessa experiência estética que se compreende a possibilidade de integração entre sujeito e objeto resguardando-se, entretanto, as suas individualidades, na medida em que o espaço da arquitetura contém o ser humano: "[...] no espaço arquitetônico, se alguém nele penetra, assim ativando-lhe a criatividade, não é apenas o seu olhar que se introduz no vão, é o seu corpo inteiro que, desde a porta, se converte em valor arquitetural [...]" (COUTINHO, 1988, p. 44).

Essa experiência, que no âmbito da cidade, do espaço aberto total, pode ser entendida como um experiência estética, coincide com a primitiva experiência de deambulação do homem neolítico, e nos revela as condições de, na atualidade, *construir uma história do andar como forma de intervenção urbana* (CARERI, 2002), a partir da deambulação, da errância, da deriva: "Por milhares de anos, quando ainda era impensável a construção física de um lugar

¹⁴⁰ Traduzido de: "En efecto, es muy probable que fuese más bien el nomadismo y, más exactamente, el errabundeo, lo que dio vida a la arquitectura, al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje" (CARERI, 2002, p. 36).

¹⁴¹ A partir da noção de realidade, segundo E. Coutinho, é que se traça um paralelo entre o trabalho do filósofo e o do arquiteto: "A realidade se constitui portanto em matéria suscetível de tratamento, assemelhando-se, dessa maneira, o filósofo e o arquiteto; divergindo apenas que o filósofo se mune das palavras para transmitir a sensação de seu mundo, ao passo que o arquiteto se mune diretamente de sua realidade, dos valores em atuação fora e que ele, controlando-os, dirigindo-os, acrescenta à entidade que, sendo extensiva, ele secciona em compartimento: o espaço interno" (COUTINHO, 1988, p. 103-04).

simbólico, recorrer o espaço constituía um meio estético através do qual era possível habitar o mundo"¹⁴² (CARERI, 2002, p. 66).

Para Careri (2002), o errar deve ser considerado *mais como um valor do que como um erro*, o que abre a perspectiva de considerar o andar como um instrumento estético, de *leitura e escritura simultâneas do espaço*.

Cabe apontar que *errância* e *nomadismo* são diferentes. O nomadismo é já uma especialização da *errância*. Sobre isso, argumenta-se que o caminhar tem uma ética, não é um mero mover-se por mover-se, mas se centra na perspectiva do retorno, da volta, sem a qual não há razão para ir-se. Nesse espírito, escreve Saramago:

[É preciso ver o que não foi visto,] ver de novo o que já se viu, ver na primavera o que se tinha visto no verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde na primeira vez chovia, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que não existia. É necessário voltar pelo caminho que já se fez, para repeti-lo, e para traçar ao lado dele novos caminhos. (José Saramago, *apud* LABUCCI, 2013, p. 123-124).

Para Careri (2002), é a partir da experiência nômade do espaço, como espaço do vazio, e não do espaço sedentário, o espaço cheio de coisas, que a percepção e construção do espaço se dá. Pela experiência estética o espaço aparece como sujeito, como produtor de afetos e de relações.

Abre-se aqui para a figura do *Flâneur* na cidade, que talvez seja o correlato do nômade das estepes, distante apenas temporalmente, onde o primeiro, marca o fim da história, e o segundo, o seu início (LABUCCI, 2013). Sobre essa perspectiva, o *flâneur* de Walter Benjamin assume a figura do sujeito que deambula sobre o espaço da cidade (iconicamente no passeio por Paris) deixando-se perder no tempo e no espaço.

Essa experiência seria a mesma que daria surgimento a arquitetura da paisagem, tanto como primeiro mapeamento do espaço, como de atribuição de valores simbólicos ao território (CARERI, 2002), o que efetivamente possibilita habitar a Terra - como construção física e simbólica do espaço.

O ato de andar, se bem não constitui uma construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e de seus significados. Só a presença física do homem em um espaço não cartografado, assim como a variação das percepções que recebe do mesmo quando o atravessa, constitui já formas de transformação da paisagem que, ainda que não deixe sinais tangíveis, modificam culturalmente o significado do espaço e, em consequência, o

¹⁴² Tradução de: "Durante miles de años, cuando era todavía impensable la construcción física de un lugar simbólico, recorrer el espacio constituía un medio estético a través del cual resultaba posible habitar el mundo" (CARERI, 2002, p. 66).

próprio espaço (CARERI, 2002, p. 51).¹⁴³

A *land art* expressa um tanto desse retorno ao neolítico, como nos diz Careri (2002), na medida em que o objeto de trabalho é a própria superfície da Terra, "[...] que se esculpe, se desenha, se recorta, se escava, se revolve, se empacota, se vive e se recorta de novo por meio dos signos arquetípicos do pensamento humano"¹⁴⁴ (CARERI, 2002, p. 142).

A *land art* promove, assim, transformações físicas no território, produzindo uma nova natureza, como se pode bem exemplificar com o trabalho de Richard Long, que se expressa a partir do ato de andar, como um primeiro ato de transformação simbólica do território. R. Long utiliza como instrumento de desenho em suas obras o próprio corpo, considerado em suas limitações, suas possibilidades de movimento e de esforço (in CARERI, 2002):

Andando pelas figuras sobrepostas no plano-território, o corpo do caminhante vai tomando nota dos acontecimentos da viagem, das sensações, os obstáculos, os perigos e as variações do terreno. A estrutura física do território é refletida no seu corpo em movimento (CARERI, 2002, p. 156)¹⁴⁵.

É assim que o corpo deixa, no território, as marcas de sua passagem, o que em certo sentido possibilita uma ideia de unicidade temporária entre o corpo humano e a terra, deixando esta de ser apenas seu suporte direto, passando a ser parte do corpo, pelas marcas que um e outro se permitem construir, inscrever e escrever, como na intervenção de Richard Long, acompanhada de uma descrição da experiência realizada (Figura 32).

¹⁴³ Tradução de: "El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo" (CARERI, 2002, p. 51).

¹⁴⁴ Tradução de: "[...] se esculpe, se dibuja, se corta, se excava, se revuelve, se empaqueta, se vive y se recorre de nuevo a través de los signos arquetípicos del pensamiento humano (CARERI, 2002, p. 142).

¹⁴⁵ Tradução de: Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento (CARERI, 2002, p. 156).

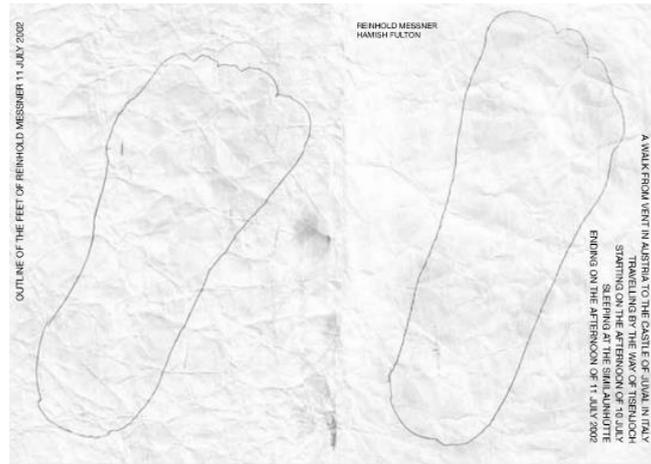
Figura 32 - Land-art. Autor: Richard Long.



In the nature of things:
Art about mobility, lightness and freedom.
Simple creative acts of walking and marking
about place, locality, time, distance and measurement.
Works using raw materials and my human scale
in the reality of landscapes.
*The music of stones, paths of shared footmarks,
sleeping by the river's roar.*

Fonte: <http://www.richardlong.org>

Um outro artista referencial na *land art* que utiliza o corpo como instrumento perceptivo é Ramish Fulton. Este, entretanto, acrescenta uma outra preocupação, que é mote distintivo do seu trabalho - o corpo não deve deixar marcas sobre o território. O corpo e o movimento é que configuram a sua expressão artística, considerando que *um objeto não pode competir com uma experiência*. É pela própria ação do caminhar que o artista apreende e concebe o caminho, se intitulado como um *walking artist*. Como ilustração dessa postura exemplifica-se o registro do corpo como pegada sobre o suporte espacial (Figura 33).

Figura 33 - Land-art. Autor: Hamish Fulton.

Fonte: <http://www.hamish-fulton.com>¹⁴⁶.

Essa forma de experienciar o mundo pelo corpo é profundamente expressa também por um outro artista, Robert Smithson, observável na descrição de uma de suas experiências: "O andar condicionava a mirada, e a mirada condicionava o andar, até o ponto que parecia que só os pés eram capazes de olhar" (Robert Smithson in CARERI, 2002, p. 145).

Uma das obras artísticas mais emblemáticas de Smithson, na seção *earthworks*, é a espiral de pedras construída sobre um lago em Utah (*Spirit Jetty*), em Great Salt Lake, registrada por uma série de fotografias, tiradas em momentos específicos entre 1970 e 2004. Isso porque essa espiral de pedras só é visível quando os níveis do lago chegam a determinado patamar de altura que permite o afloramento de sua estrutura. Percebe-se uma vinculação direta entre a estrutura artística e a dinâmica natural, sendo a primeira dependente da segunda, pra que possa ser contemplada (Figura 34).

Figura 34 - Fotografias da Spiral Jetty, da esquerda pra direita: n.d circa (1970); fotografado por George Steinmetz (2002); fotografado por Douglas Pisak (2004).

Fonte: http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

No ambiente da cidade Smithson faz da exploração urbana um meio de confrontação

¹⁴⁶ Disponível em: http://www.hamish-fulton.com/hamish_fulton_v01.htm. Acesso em: 12 dez. 2016.

de categorias estéticas e filosóficas, mesclando em seu trabalho descrições físicas (gráficas e textuais) e iconografias, expressando em fotocollagens a sua experiência, como na obra *St. Jones in the Desert* (Figura 35).

Figura 35 - *St. John in the Desert* (1961-63). Robert Smithson. Aquarela, diagrama e fotocollagem (24" x 18").



Fonte: <http://www.robertsmithson.com/>

O corpo, e o espaço estendido envolvente, é a referência primeira dessa localização e experiência no espaço. Segundo Edward Casey, em referência às direções do espaço como concebido por Kant: "[...] nosso corpo é o pivô em torno do qual se organizam as três dimensões do espaço estendido" (CASEY, apud TIBERGHIEEN, 2012, p. 167).

Espaço esse que é o da *vida vivida* do sujeito, como um espaço psicológico total, que não se confunde com o espaço euclidiano, lógico-matemático. A percepção do indivíduo no espaço se dá para além da métrica espacial e de uma perspectiva meramente objetiva, na medida em que as noções de distância e de escala se apresentam em função da interpretação, das emoções, dos desejos (BESSE, 2004). O espaço vivido "[...] não é preexistente aos caminhos dos quais é soma" (BESSE, 2014, p. 192).

Para Besse (2004), a estrutura hodológica do espaço da vida é constituída por distância, proximidade e afastamento. Espaço que se caracteriza por ser qualitativo, heterogêneo, concreto, não científico, vivido ou imaginado e anisotrópico. Estrutura essa que se diferencia do espaço euclidiano (como espaço quantitativo, abstrato, científico, homogêneo, uniforme e isotrópico).

O espaço da vida representa, assim, uma estrutura hodológica, que nas palavras de J-P. Sartre (apud BESSE, 2004), se configura como uma *maneira de apreender o mundo*, um *mundo que nos envolve*, que não se apresenta mais como uma *paisagem clássica*, onde o homem é seu mero espectador: "O espaço original que se descortina a mim é espaço hodológico; ele é atravessado por caminhos e estradas, é instrumental e é o local das ferramentas"¹⁴⁷ (SARTRE, 386 apud BESSE, 2004, p. 5; tradução nossa).

A existência, que J-P. Sartre chama de *realidade humana*, é o espaço do mundo onde o homem não é somente parte constituinte deste, mas participa deste, em que o seu corpo não é mais separado do mundo, uma vez que o mundo é precisamente um meio (*milieu de vie*), experienciado como um espaço vivido (*espace vécu*). Estabelece-se, assim, essa perspectiva, segundo Besse (2004), como aquela que marca uma posição entre o mapa (da ciência) e a paisagem (do mundo vivido).

Para Sartre (apud BESSE 2004), os caminhos permitem os encontros, e os obstáculos tornam o mundo difícil. O mundo que nos cerca é um mundo de caminhos e barreiras. Relação entre existência e espaço.

Em Sartre, a emoção é uma maneira de apreender o mundo, que é o mundo que nos envolve: "A consciência emocional é, em primeiro lugar, consciência do mundo" (SARTRE, 2008, p. 56). O homem e o mundo são seres relativos e o princípio do seu ser é a relação. O que define o mundo é o que o mundo é para o homem. Assim, o espaço hodológico é o espaço do engajamento do homem no mundo. O espaço hodológico é um sistema de relações, como espaço existencial, experienciado e praticado.

Dessa forma, o espaço hodológico, para Sartre, estabelece a relação entre corpo, sujeito e espaço, sendo o corpo elemento inseparável do mundo. Espaço hodológico se apresenta então como uma realidade intermediária que não é sujeito nem objeto, pelo senso dualista clássico. O espaço hodológico é um *meio*, e a questão da hodologia é o de *uso do mundo*.

Nesses termos, em que o mapa está do lado da ciência e a paisagem está no lado do mundo vivido, para Heidegger, o método é o pensamento que calcula, e toma o mundo por objeto, enquanto o caminho é o pensamento que *medita*, onde o mundo é encontrado: "o caminho é o caminho no caminho" (BESSE, 2004).

A paisagem, então, pode ser compreendida como um espaço estruturado contíguo, na forma como se apresenta ao sujeito, sendo o espaço uma *dimensão crítica da paisagem* (TIBERGHIEU, 2012). A paisagem, assim, se concebe como um caminho estruturado por uma

¹⁴⁷ Tradução de: "L'espace originel qui se découvre à moi est l'espace hodologique; il est sillonné de chemins et de routes, il est instrumental et il est le site des outils (Sartre, 386 apud BESSE, 2004, p. 5).

coreografia, num equilíbrio entre pés e cérebro. E ao decompor essa estrutura, estaríamos, segundo Besse (2004), decompondo o nosso sistema de valores.

Pensar a experiência pública de paisagem não é compreender a paisagem de mesmo valor para os sujeitos de uma coletividade, mas uma paisagem de mesma "estrutura". Com isso, o que nos interessa é *decompor*, pela experiência, essa estrutura da paisagem, experienciando-a no espaço público, como uma estrutura para nós que permite apreender o sentido de *público*, na cidade.

Assim, o caminhar possibilita ir ao encontro *de*, e a partir dos encontros apreender a paisagem que nos faz habitantes da cidade, como seres políticos, sociais e entes de uma coletividade. Os encontros explicam a forma de habitar a cidade como uma experiência de paisagem, como estrutura significativa para *nós*.

5.4.2 A prática da deriva

A utilização da hodologia como recurso de questionamento sobre o ambiente urbano, segue na prática e teoria da deriva uma perspectiva estético-política, como proposição dos movimentos artísticos dadaísta e surrealista, que a partir da década de 1920 propunham o ato de percorrer o espaço como *forma estética capaz de substituir a representação* (CARERI, 2002) o que, para além de vir a influenciar, ou pelo menos provocar mudanças no sistema de arte clássica em vigor naquele momento, passou a provocar questionamentos e reflexões sobre a forma como as cidades estavam sendo construídas sob os ditames da modernidade.

A deriva, propriamente enquanto proposta de atividade lúdica coletiva, apoia-se no conceito de psicogeografia - sobre os efeitos psíquicos que o ambiente urbano produz nos indivíduos -, ganhando, um pouco mais tarde, forma e força com o movimento situacionista, na década de 1960.

Com a deriva, o espaço da cidade, o da vida real, tornou-se objeto da experiência. Com isso, o espaço urbano passou a ser admitido como um terreno *passional e objetivo*, sem compromisso com a representação ou com a conservação do tempo, como na arte clássica: "A poesia está contida na forma da cidade. Construímos a subversão. A nova beleza será situacional, o que significa provisória, e vivida realmente [...]"¹⁴⁸ (Revista Potlatch apud CARERI, 2002, p. 98, tradução nossa).

¹⁴⁸ Tradução de: "La poesia está contenida en la forma de la ciudad. Construyamos la subversión. La nueva belleza será situacional, lo qual significa provisional, e vivida realmente [...]". Frase retirada da revista Potlatch da Internacional Letrista, apud Careri (2002, p. 98).

Depreende-se disso, a partir de Careri (2002), que é a experiência de paisagem, em sua natureza dinâmica, que provoca a desorientação completa como fenômeno estrutural da prática situacionista, que faz da deriva a experiência do aleatório, o que não significa uma experiência sem regras:

[...] definido com antecedência, com base em uns mapas psicogeográficos, aborda unidade de análise da penetração do meio ambiente; a extensão de espaço para investigar pode variar de uma quadra até o bairro, e até mesmo 'até o conjunto de uma grande Cidade e suas periferias'" (CARERI, 2002, p. 100, tradução nossa)¹⁴⁹.

A teoria da deriva, que teve como ícone máximo Guy Debord, com o movimento da internacional situacionista, propunha a construção de situações a partir da observação e da experiência no/do espaço.

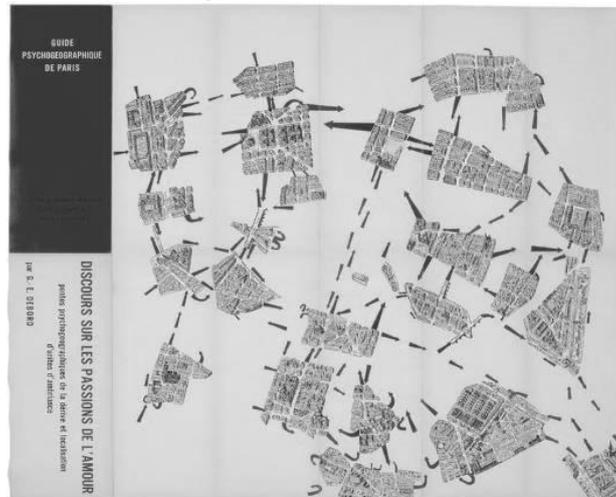
Assim, a deriva se institui como método que conduz o sujeito na observação do espaço, como um espaço a decifrar, guiado pelas solicitações do próprio terreno, deixando o sujeito suscetível aos encontros que tal experiência lhe proporciona.

A cidade, com expressão da deriva, é apresentada por G. Debord a partir de fragmentos, pedaços da cidade total, a partir de um processo de seleção, onde partes são esquecidas e outras são reconhecidas como significativas da experiência. A cidade, assim, se configura mais como um conjunto de partes isoladas, como ilhas, com fragmentos de uma cidade total, somente reconectada pelo movimento (indicados por setas que apontam a sua direção), como no Guia Psicogeográfico de Paris¹⁵⁰, elaborado em 1957, pelo mesmo (Figura 36).

¹⁴⁹ Tradução de: "[...] fijar por adelantado, en base a unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental a analizar; la extensión del espacio a indagar puede variar desde la manzana hasta el barrio, e incluso hasta el conjunto de una gran Ciudad y de sus periferias" (CARERI, 2002, p. 100).

¹⁵⁰ O Guia Psicogeográfico de Paris foi parte de um dos cinco planos realizados por Guy Debord para a *Première exposition de psychogéographie*, realizada em Bruxelas, em 1957.

Figura 36 - Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, 1957.
Litogravura (59,5cm x 73,5cm).



Fonte: <http://www.frac-centre.fr>

A deriva, em seu sentido etimológico, esclarece a experiência da criação de situações. No sentido de *ir à deriva*, é como se pôr em movimento sem uma direção definida, estando a mercê da água, da direção das ondas, do vento; mas também se refere a elemento construtivo de embarcações, a parte mais alargada da quilha, responsável por enfrentar as correntes e aproveitar a sua energia, fixando a sua direção a partir disso (CARERI, 2002).

Assim, pode-se entender que a deriva possui um duplo momento - primeiro o de entregar-se, sem resistência, para abrir-se à experiência, na infinitude da realidade que se apresenta. O segundo momento, o da tomada de consciência dessa mesma deriva, a partir do reconhecimento da força do vento e das correntes, ajustando-se o corpo como uma quilha, para dosar a força e entrar em atividade sinérgica com o mundo envolvente.

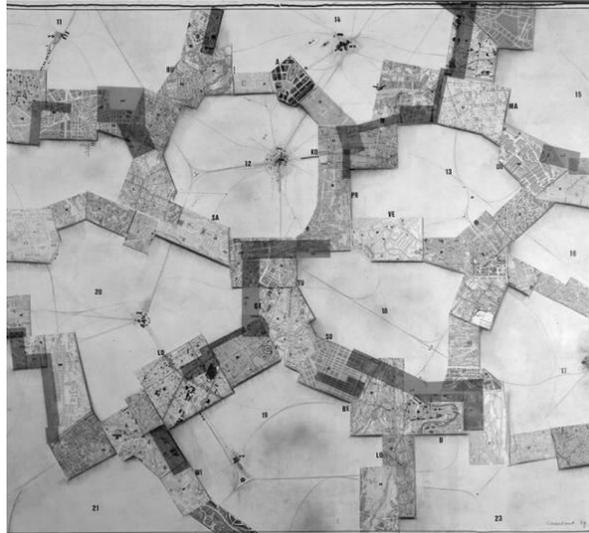
Com a prática da criação de situações proposto pela deriva se permitiria tanto construir novos comportamentos quanto experimentar uma condição mais livre da vida na realidade urbana. Acreditava-se que, a partir disso, o arquiteto deixaria de ser apenas um construtor de formas isoladas para construir ambientes totais, passando a considerar o ambiente como o *terreno relacional de um jogo de participação* (CARERI, 2002).

A arquitetura passava então a ser concebida como espaço de andar, como na proposta do urbanismo unitário da *New Babilon*, de Constant Nieuwenhuys (Figura 37). Nesse sentido, os fragmentos da cidade de Debord seriam reconectados compondo uma nova cidade, produzindo uma cidade nômade:

Para nós, o espaço social é verdadeiramente o espaço concreto de encontros, dos contactos entre os seres. A espacialidade é social. Em Nova Babilônia, o espaço social é espacialidade social. O espaço como uma dimensão psíquica (espaço abstrato) não pode ser separado do espaço de

ação (espaço concreto) (NIEUWENHUYS, 1974)¹⁵¹.

Figura 37 - New Babylon (1969). Constant Nieuwenhuys. Colagem sobre papel (55cm x 60cm).



Fonte: <http://www.sundialtone.com>

Ao modo da prática proposta pelo situacionismo para o estabelecimento da experiência e sua representação, os procedimentos são: 1 - Relato do caminhar como uma *narração espacializante*; 2 - Montagem de uma *cartografia influencial* a partir dos fragmentos constituintes da experiência espacial; 3 - Construção de imagens. O relato do caminhar se faz no momento do próprio ato de deambulação do espaço, registrando-se e narrando-se o espaço a partir do movimento do corpo. A chamada cartografia influencial se constitui a partir dos fragmentos selecionados na experiência no espaço. A construção de imagens é a representação síntese da experiência pela consciência, pela compreensão integrativa entre sensibilidade e entendimento, como registro da prática do caminhar.

O que o situacionismo evidencia é que a paisagem é considerada como a experiência de proximidade das coisas, diferentemente da paisagem representada numa pintura, por exemplo, em que o quadro e a moldura é a superfície de contato visual entre a observação e a paisagem do artista.

Não propriamente a técnica proposta pelo situacionismo deve ser objeto de aplicação, mas a abordagem direta da experiência no espaço, pondo em contato a integralidade do sujeito a partir do seu corpo (que também é mente), com o meio, nos abre em perspectiva para a construção dessa experiência de paisagem, colocando o sujeito como agente ativo nesse processo.

¹⁵¹ Tradução de: "For us, social space is truly the concrete space of meetings, of the contacts between beings. Spatiality is social. In New Babylon, social space is social spatiality. Space as a psychic dimension (abstract space) cannot be separated from the space of action (concrete space)" (NIEUWENHUYS, 1974).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Érico. *O sujeito do conhecimento*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BERLEANT, Arnold. A estética da arte e a natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 282-298.

BERLEANT, Arnold. *Aesthetics and environment: theme and variations on art and culture*. England: Ashgate Publishing Limited, 2005.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Trad.: Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014b.

BESSE, Jean-Marc. *Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine*. Les Carnets du paysage, Actes Sud/ENSP, 2004, p. 26-33. <halshs-00113334>.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

BUDD, Malcolm. A apreciação estética da natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 300-316.

BUDD, Malcolm. *La apreciación estética de la naturaleza*. Trad. María del Mar Rosa Martínez. Madrid: La Balsa de La Medusa, 2014.

CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Trad. Maurice Pla, Steve Piccolo, Paul Hammond. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CARLSON, Allen. Apreciar a arte e apreciar a natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 258-280.

CAUQUELIN, Anne. *Frequenter os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000

COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. 2a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

COUTINHO, Evaldo. *O lugar de todos os lugares*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.

DUGOS, Teresa. A experiência estético-metafísica de "Os Alpes" sobre a gênese da *Stimmung* em George Simmel. In: *Philosophica*, n.42, 2013. Lisboa: Edições Colibri/Departamento de

Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, p. 23-36.

ECO, Umberto. *História da Beleza (Storia della bellezza)*. 2a. edição. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ECO, Umberto. *História da Feiura (Storia della bruttezza)*. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERRY, Luc. *Kant: uma leitura das três "Críticas" (Kant: une lecture des trois 'Critiques')*. Trad. Karina Jannini. 2a. edição. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

GOSWAMI, Amit. *O universo autoconsciente: como a ciência cria o mundo material*. Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Goya, 2015.

HEPBURN, Ronald. A estética contemporânea e o desprezo pela beleza natural. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 230-255.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. 2a. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. *Prolegómenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

LABUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Trad. Sergio Maduro. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins: 2013.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

NIEUWENHUYNS, C., New Babylon – A Nomadic City, in the exhibition catalogue published by the Haags Gemeentemuseum at Hague, 1974. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic709752.files/WEEK%207/CNieuwenhuis_New%20Babylon.pdf>. Acesso em: 15 jul.2016

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível, a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 301-320.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. A paisagem como problema da filosofia. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 13-35.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Universitas Oliponensis. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad.: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SIMMEL, Georg. *Problemas Fundamentais da Filosofia*. Trad.: Inah Oliveira do Amaral Aguiar. Coimbra: Atlântida Editora, 1970, p. 80.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Trad.: Alfredo Morais. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Hodológico*. Trad.: Daniela Kern. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, julho de 2012. p. 161-176.

TIBERGHIEU, Gilles A. *La ciudad nómada*. In: CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Trad. Maurice Pla, Steve Piccolo, Paul Hammond. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

VALCÁRCEL, Amelia. *Ética contra estética*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2005.

VAYSSE, Jean-Marie. *Vocabulário de Immanuel Kant*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Sites:

<http://www.richardlong.org/documentary.html>

<http://www.robertsmithson.com/essays/ess.htm>

<http://www.hamish-fulton.com/>

<http://www.moma.org/>

<http://www.tate.org.uk/>

6 O CAMINHO É PELA PAISAGEM

Trata-se aqui da concepção metodológica enquanto processo de construção do conhecimento, como um esquema elucidativo do caminho a ser percorrido na pesquisa, e está dirigido para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a experiência de paisagem, no espaço público da cidade.

Dessa forma, explicita-se a construção metodológica da pesquisa a partir de uma abordagem fenomenológica pelo procedimento da análise reflexiva, concebida aqui em associação à imaginação, como um modo de pensar o sentir.

6.1 Abordagem metodológica

Se empreende uma abordagem fenomenológica para estruturar uma experiência de paisagem no espaço público da cidade, visando a compreensão do sentido de público, comunal e coletivo que dela se pode apreender.

Trata-se de utilizar uma das portas indicadas por Besse (2014b)¹⁵², dentre as entradas possíveis para se conhecer a paisagem - a que a compreende a partir de uma experiência fenomenológica. Nessa perspectiva, a paisagem é admitida como um "[...] atestado da existência de um 'fora', de um 'dentro'" (BESSE, 2014b, p. 45).

Para isso, segundo o mesmo autor, duas vias são possíveis: a ciência e a experiência. Então, imaginando que batemos na porta da casa da fenomenologia, adentraremos na cidade como que experimentando o seu jardim de entrada, um espaço intermediário entre exterior e interior, como possibilidade de "[...] abertura às qualidades sensíveis do mundo" (BESSE, 2014b, p. 45), pela experiência.

Lançando mão da imaginação no processo investigativo da presente pesquisa, se pode inicialmente criar a imagem de que a casa que nos oferece a porta de entrada é a cidade do Recife, e o seu jardim que se dispõem aberto à experiência é o espaço público da praia, estruturado pelos arrecifes, constituído de areia, pedra, água salgada e corpos, possibilitando aos que nele adentram uma visão especial que denominamos de paisagem, agenciada por uma

¹⁵² As cinco portas, como possíveis "entradas" para a investigação da paisagem, indicadas por Besse (2014, p. 12) são: a paisagem como representação cultural, informada principalmente pela pintura; a paisagem como um território produzido (fabricado) pelas sociedades na sua história, e habitado; a paisagem como um complexo sistêmico que articula elementos naturais e culturais numa totalidade, com meio ambiente material e vivo das sociedades humanas; a paisagem como um espaço de experiências sensíveis, como uma experiência fenomenológica e; a paisagem como um local ou contexto de projeto.

"calçada" metafórica à disposição do caminhar - a *Calçada do Mar*.

Então, se trata de uma experiência de paisagem que será empreendida pela atuação direta do sujeito-pesquisador como ser social, imerso no contexto de observação (a praia) como partícipe presente, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto do processo investigativo.

Essa experiência do sujeito-indivíduo, para além de se amparar na sua dimensão particular, individual e subjetiva se inscreve na dimensão social, do coletivo, como instrumento de intersubjetividade:

[...] o que a experiência me ensina em certas circunstâncias deve sempre ensinar-mo a mim e também a qualquer outro, e a validade da mesma não se restringe ao sujeito ou à sua disposição momentânea (KANT, 1988, p. 72).

Considera-se, assim, que partilhável não é o objeto representado, mas a *comunicabilidade do sentir*: "[...] o *sensus communis* manifesta-se como acordo de múltiplos consensos na imagem da racionalidade estética como voz universal (*allgemeine Stimmung*) ou sinfonia de vozes" (SERRÃO, 2013, p. 23), considerando-se que:

O contemplador, portador singular das faculdades activas, racional e livre, já não é o indivíduo confinado à sua esfera privada; amplia-se, eleva-se à subjectividade universal, tornando-se *exemplar* da "inteira esfera daqueles que julgam" e representante da figura indeterminada da humanidade: a comunidade de seres sensíveis-rationais. (SERRÃO, 2013, p. 22).

Dessa forma, se propõe um desenvolvimento dialógico entre a fenomenologia, como fenomenologia crítica, e a ontologia, como ontologia social, na perspectiva de possibilitar uma articulação entre a dimensão individual do ser e a sua dimensão social, como base estruturante da apreensão da dimensão pública da Cidade pela experiência de paisagem no espaço público urbano.

Destaca-se que para Kant a ontologia é a ciência "[...] que constitui um sistema de todos os conceitos e princípios do entendimento, mas apenas na medida em que eles se baseiam em objetos que podem ser dados aos sentidos e, portanto, justificados pela experiência" (Kant apud FERRY, 2010, p. 257-258).

Portanto, deve-se ter em mente que se trata de uma reflexão a partir da subjetividade do pesquisador, que implica numa reflexividade contínua no âmbito de uma investigação de natureza qualitativa, como processo ininterrupto de construção da realidade, entendendo que a pesquisa qualitativa¹⁵³ é a que busca "abordar o mundo lá fora" e "explicar os fenômenos sociais de dentro" (BANKS, 2009, p. 8)¹⁵⁴.

¹⁵³ Nesse âmbito, observa-se que "Uma parte importante da pesquisa qualitativa está baseada em texto e na escrita, desde notas de campo e transcrições até descrições e interpretações, e, finalmente, à interpretação dos resultados e da pesquisa como um todo" (Uwe Flick apud Banks, 2009, p. 9).

¹⁵⁴ Na pesquisa qualitativa, uma de suas principais características, é que o próprio pesquisador assume um

Em se tratando de expressar uma experiência de paisagem, se concebe que a pesquisa se funda numa experiência eminentemente de *matriz visual* (cf. SANTAELLA, 2009). Linguagem esta que se produz, no presente caso, a partir da gestualidade (pelo movimento do corpo) e do gesto de apreensão da paisagem pelo olhar, instrumentalizado pelo ato fotográfico, considerado este como protótipo do registro físico do mundo visual.

Destaca-se que por *mundo visual* compreende-se aquele que não tem bordas, que se situa na frente e a atrás do observador, envolvendo-o por completo. Distingue-se assim de *campo visual*, delimitado por bordas - o mesmo que tradicionalmente serviu outrora para explicar o recorte que o sujeito empreendia para revelar a sua paisagem.

Então, a *re-apresentação* da paisagem como experiência pública se faz a partir da apreensão do *mundo visual*, promovendo um recorte que abarca o seu conjunto sensório e cinestésico: "A apresentação é usada tendencialmente para a presença direta de um conteúdo na mente, enquanto a representação é reservada para casos de consciência de um conteúdo nos quais um momento de redação, reprodução e duplicação está em jogo" (SCHEERER apud SANTAELLA, 2009, p. 187).

Isso porque o objetivo da pesquisa não está na revelação da paisagem como objeto representado, mas como fenômeno que se apresenta a partir de encontros diretos entre sujeito(s) e objeto(s). Está-se, assim, preocupado como a paisagem se forma na imersão de um mundo visual, no momento em que na mente ela é apreendida. Dessa forma, a pesquisa não é sobre a relação signo-objeto representado, mas sobre o processo de percepção da experiência de paisagem, ou melhor, da paisagem como experiência pública na cidade.

Dessa forma, a pesquisa termina por se desenvolver enquanto uma narrativa da experiência de paisagem a partir do sujeito imerso no mundo existencial, numa *existência de imagem*, produzindo uma narrativa visual-verbal, pela conjugação dessas duas matrizes da linguagem, expressa em imagem e texto.

A partir disso, se processa a argumentação propriamente dita, que estrutura a construção teórica da pesquisa, produzindo-se um modo de *dissertação conjectural* (SANTAELLA, 2009).

A dissertação conjectural, segundo Santaella (2009), se inscreve na linguagem de matriz verbal, e se justifica na medida em que o que se pretende é o desenvolvimento de um raciocínio *abduativo*, na forma como Charles Sanders Peirce o concebe.

O raciocínio *abduativo* é aquele que não procura pela verdade, e assim se diferencia do

papel importante no processo de pesquisa, como um *membro do campo que está sendo estudado* (BANKS, 2009).

raciocínio *indutivo* e do *dedutivo*: "Nela não há força probativa. A abdução faz uma mera sugestão de que algo pode ser" (SANTAELLA, 2009, p. 351).

Diante de fenômenos de difícil explicação, como a paisagem, esse tipo de raciocínio possibilita a construção de conjecturas ou hipóteses explicativas a partir da nossa razão criativa, num misto de instinto¹⁵⁵ e raciocínio: "É o tipo de raciocínio através do qual a criatividade se manifesta não apenas na ciência e na arte, mas também na vida cotidiana" (SANTAELLA, 2009, p. 352).

Nesse contexto, a fonte da conjectura está na experiência, segundo Santaella (2009), a partir do *percepto* (objeto da percepção), como "[...] algo que está lá fora, mudo, insistente, estrangeiro, aquilo que bate à porta dos sentidos" (SANTAELLA, 2009, p. 354).

A percepção da paisagem, assim, é considerada aqui como o momento de uma construção criativa do *percepto*, a partir de uma relação entre dentro e fora, entre subjetivo e objetivo. Nesse interim, a imaginação se apresenta na estruturação metodológica da pesquisa como uma via capaz de articular o entendimento e o sentimento, como faculdades do sujeito no processo de compreensão de um fenômeno, seguindo a acepção kantiana, como um modo de acesso à paisagem. Para tanto, se explicita aqui como a imaginação é utilizada enquanto um *modo* de acesso à paisagem, como um *modo aestheticus* de apreender a cidade e o espaço público como paisagem.

De um modo geral, acredita-se que toda essa construção deve ser aberta, sem qualquer pretensão de explicação causal, comprovação ou justificativa, mas essencialmente problematizadora e sugestiva para refletir sobre a cidade a partir da paisagem, acessando o sentido de público, de comunal e coletivo como significações caras à ideia de cidade e à construção de uma política pública que leve em consideração a percepção, a apreensão e "construção" da paisagem, pelos cidadãos.

6.2 O procedimento da *análise reflexiva*

A análise reflexiva se estrutura aqui, basicamente, a partir do livro de Lester Embree, *Análise Reflexiva*, onde o mesmo, baseado na fenomenologia de E. Husserl, propõe a aplicação de um método de leitura e análise estruturada da experiência do sujeito, como sujeito do

¹⁵⁵ "Segundo Peirce, o instinto funciona como um fio comum unindo todos os reinos da natureza, das plantas aos animais até a espécie humana. Em todos os reinos e em cada nível no qual o instinto se manifesta, ele está sempre voltado para a proteção e sobrevivência através da capacidade de reagir adequadamente às condições do ambiente. Na espécie humana, reação adequada é reação criativa" (SANTAELLA, 2009, p. 352).

conhecimento, frente ao objeto do conhecimento¹⁵⁶.

A atitude chamada de reflexiva é a que se contrapõe à irreflexão, considerada como aquela que dá acesso às coisas percebidas enquanto meras aparências. A aparência seria, então, própria das coisas despercebidas, porque irrefletidas.

A irreflexão, cabe aqui apontar, segundo Sartre (2008a), é característica do sujeito que busca por uma solução pragmática, enxergando o mundo como um problema prático, ao tempo em que se coloca fora desse mesmo mundo. Desenvolve-se, nesse caso, uma *consciência irrefletida*, dando margem a uma *conduta-irrefletida*.

Entretanto, Sartre (2008a) chama atenção para o fato de que a conduta irrefletida não é uma conduta que se pode considerar inconsciente - ela constitui uma camada existencial do mundo.

Pensando na reflexividade no âmbito de uma pesquisa visual, Banks (2009) concebe que o pesquisador é o sujeito da experiência, na medida em que este se apresenta como sendo a própria ferramenta de pesquisa. O que implica na confrontação do pesquisador com a sua subjetividade, o que correlativamente Embree (2011) denomina de *auto-observação reflexiva* e em paralelo, ao modo como Ferry (2010) pensa:

Como a consciência, da qual ela é a operação por excelência, a reflexão é a particularidade do pensamento finito, pois sempre supõe um objeto que faça frente à consciência e que a limite, um mundo fora de si, com o qual deparamos, para voltarmos, num segundo momento por assim dizer, a nós mesmos (FERRY, 2010, p. 24).

Assim, *análise reflexiva* se estrutura como uma *observação reflexiva teórica*, tendo como propósito conhecer ou saber algo sobre o fenômeno, considerando que isso se dá a partir dos processos mentais do sujeito.

Salienta-se que a observação é a atitude básica de qualquer prática fenomenológica. Mas adverte-se que não se trata de mera observação, como sendo uma contemplação "passiva". Por outro lado, também não se pode dizer que se trata de uma observação "ativa". A observação, chamada reflexiva, não se resume a olhar fixamente para as coisas; mais profundamente, envolve um esforço de concentração do sujeito na observação da *coisa*, do objeto (EMBREE, 2011).

Na observação, como um primeiro momento da experiência fenomenológica, o que se processa é um reconhecimento das determinações (*propriedades e relações*) da coisa observada, o que possibilita *descrever* o que se observa.

¹⁵⁶ Isso, com o intuito de desmistificar a aplicabilidade da fenomenologia no âmbito de várias áreas do conhecimento, para além do campo onde a mesma foi fundada como disciplina, a filosofia.

As *propriedades* de um objeto têm como característica primeira serem de natureza mais permanentes do que as *relações*, que são mais dinâmicas por serem de ordem espacial e temporal, social e cultural - dimensões mutáveis na realidade fenomênica.

Já a *descrição* pode ser admitida como a técnica de fazer perguntas, que são respondidas como *relatos*, na forma de *relatos descritivos*, como Embree (2011)¹⁵⁷ denomina. Considerando os tipos de relato ou descrição concebidos por Embree, adota-se aqui o tipo chamado *descrição eidética* - termo que provém de *eidós*, que significa *essência*, evidenciando, grosso modo, que se busca as características universais da coisa observada, que a torna identificável como indivíduo integrante de um conjunto de coisas que guardam as mesmas características e sentido entre si.

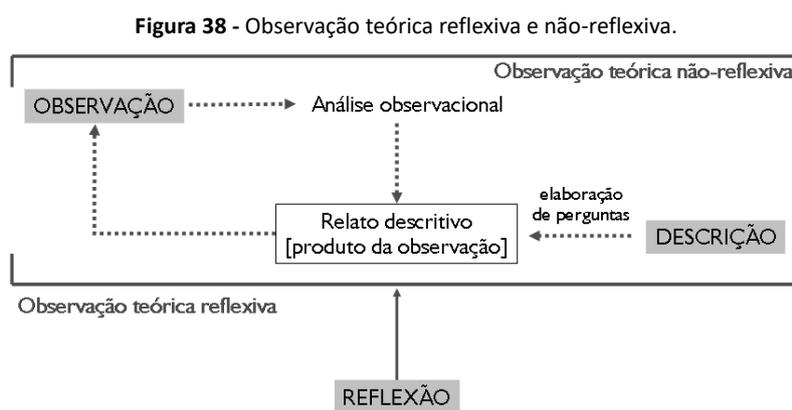
A observação mais a descrição correspondem ao momento que pode ser chamado de *observação teórica*¹⁵⁸. Pela observação teórica se pode expressar as significações daquilo que se observa. Isso porque, em alguma medida, como Embree (2011) admite, no momento da observação já se processa um certo grau de análise, visto que durante a observação de algo já estamos ponderando e analisando o que vemos. Por isso, no momento da observação se desenvolve uma *análise observacional*, gerando como produto direto um *relato descritivo*. Este relato, como uma *descrição eidética*, um tipo de *informe*, por sua vez, pode demandar uma nova observação do objeto, a fim de perceber as variações que as propriedades e relações¹⁵⁹ observáveis podem manifestar, visando apurar tanto as perguntas levantadas anteriormente à observação, quanto as respostas alcançadas após essa prática.

Ainda assim, não se pode dizer que na observação teórica, pela observação direta do objeto e sua descrição, se produz uma reflexão. Para que uma observação teórica se faça reflexiva se faz necessário extrapolar as determinações do objeto, para se fazer uma observação e descrição do próprio ato da observação e da descrição do objeto. Ou seja, uma observação de nossa atitude observadora, pela capacidade de nos auto-observarmos enquanto observamos um objeto, ensejando assim uma reflexividade, ou melhor, uma *observação teórica reflexiva* (Figura 38).

¹⁵⁷ O relato descritivo difere do relato explicativo, sendo este considerado uma outra espécie. O relato descritivo está mais preocupado em descrever as características determinantes do objeto, como as propriedades e suas relações. O relato explicativo, por sua vez, se ocupa de relações de causalidade, mais próximo de um *cientificismo*, como Embree (2011) considera.

¹⁵⁸ A observação teórica se distingue da observação naturalista. Nesta, as características que extrapolam a dimensão física, material, do objeto diretamente observado, não são consideradas, mas apenas as suas propriedades visíveis.

¹⁵⁹ As propriedades de um objeto são consideradas mais permanentes, a princípio, do que as relações, que são mais dinâmicas. As relações são de ordem espacial e temporal, social e cultural, podendo haver predomínio de uma vertente sobre a outra (EMBREE, 2011).



Fonte: O autor (2017).

A reflexão, como *observação teórica reflexiva*, trata das coisas *intentadas* (das coisas em si) e das coisas *enquanto intentadas* (como são dadas e como são postas para o sujeito). Ou seja, trata da coisa percebida (do objeto primário) e da percepção (como percepção reflexiva).

Mas esta reflexão não é só possível de se dirigir a objetos, como coisas não-humanas, mas também pode ser um processo que busca perceber o modo como os outros observam, reflexivamente, as coisas, um objeto. Assim, a reflexão não só nos dá acesso aos *processos intentivos próprios* (os nossos), como também nos dá acesso aos *processos intentivos de outros*, e dessa forma, ao modo como as outras pessoas encontram as coisas.

Desse modo, se pode dizer que a *análise reflexiva* trata de *encontros sensíveis* - os nossos encontros com as coisas, e os nossos encontros com o modo como os outros encontram as coisas. De outra forma, trata do processo de auto-observação (observação do *eu*, de *si mesmo*) e observação sobre os *outros* (ou observação de um *outro eu*, do *tu*, do *nós*, do *eles*).

No que tange aos objetivos desta investigação, interessa observar os *encontros* com as coisas e com os *outros*, como momentos fenomênicos passíveis de serem partilhados intersubjetivamente, para além do que está implicado na sensibilidade particular do sujeito. Para Embree (2011), o fascínio disso consiste no fato de que os encontros também possibilitam a experiência uns dos outros, formando assim uma intersubjetividade, na perspectiva de um *grupo que partilha o encontro*.

Dessa forma, abre-se a possibilidade de se buscar os significados comuns que se cruzam na intersubjetividade, e que permitem compreender a estrutura ontológica da paisagem, pela experiência, como fenômeno possível de partilha entre sujeitos sociais.

Com isso, pressupõe-se que a Calçada do Mar enquanto objeto intentado se configura numa paisagem para o *eu* (como objeto de reflexão) e para os *outros* (pela possibilidade de partilha de encontros), culminando numa paisagem que se apresenta para *nós* (Figura 39).

Figura 39 - A paisagem, entre o *eu* e o *outro*.



Fonte: O autor (2017).

A análise reflexiva, então, focaliza nos *encontros* (como processos mentais), entre sujeito e objeto, nas coisas *enquanto encontradas* e nas *atitudes dos encontros* (as minhas atitudes e as atitudes dos outros).

O encontro indica processo, e sugere que algo é encontrado. Pressupõe-se que há uma dialógica entre o objeto enquanto encontrado e o sujeito do encontro. O encontro é o que se chama de *processo intencional*. E os *processos intencionais* são dirigidos a objetos.

Aqui a ênfase se dá sobre os *encontros diretos* (em contraposição aos *indiretos*¹⁶⁰), que são os que acontecem sem a mediação de qualquer estrutura entre o sujeito e o objeto de observação; considerando que é pelo contato direto do sujeito-pesquisador, imerso no meio envolvente, em interação direta com os objetos de observação, que a experiência de paisagem pode ser processada e apreendida.

Os encontros ainda variam de acordo como o significado temporal: os encontros podem ser de *retenção (retentivos)*, quando dirigidos para o passado e de *protenção (protentivos)*, quando apontados para o futuro. Ainda assim, esses tipos de encontros se dão no presente, e é a partir do agora que podem fazer remissão a experiências (passado) ou a expectativas (futuro) do sujeito. Por que estão no tempo, as realidades - incluindo as psíquicas assim como as físicas - podem ser encontradas no agora, no passado e no futuro (EMBREE, 2011).

As coisas *enquanto encontradas*, ou seja, o modo como nosso processo intencional encontra o objeto, pode ser compreendido, segundo Embree (2011), de duas formas básicas: *como são experienciadas*, ou dadas (*percepcionadas, recordadas ou antecipadas*) e *como são posicionadas, ou postas (acreditadas, valoradas e queridas)*.

¹⁶⁰ Segundo Embree (2011) os encontros indiretos são sempre intermediados por um instrumento ou suporte que faz remissão ao momento de manifestação fenomênica do objeto.

A experiência envolve a percepção do tempo e do espaço, no agora, mas também se produz a partir do que se dirige a uma experiência memorativa, ou a uma expectativa.

Dessa forma, a experiência perceptiva, como experiência sensível, é entendida como um *processo intetivo*, na medida em que a *coisa intetada* (a coisa em si) se apresenta no momento da percepção (EMBREE, 2011).

Por sua vez as posicionalidades (acreditar, valorar e querer) se referem aos objetos tais como são postos por nós. O que é diferente no que tange à experiência, que trata dos objetos como são dados. É assim que a fenomenologia se ocupa de *processos intetivos* (dos encontros nossos com os objetos) e de objetos *enquanto intetidos* (como são por nós reflexionados).

É oportuno explicar que o conceito de *intetividade* está relacionado ao de *intetionalidade*, como se encontra na fenomenologia husserliana: no que tange ao modo como os processos subjetivos (intencionais) estão dirigidos a objetos.

A *intetionalidade* segundo Husserl está associada diretamente à teoria do conhecimento, significando intenções mentais ou cognitivas – *a relação de consciência que nós temos com o objeto* -, no sentido de que a consciência é uma *consciência de objetos*, ou *experiência de algo ou de outrem* (SOKOLOWSKI, 2004).

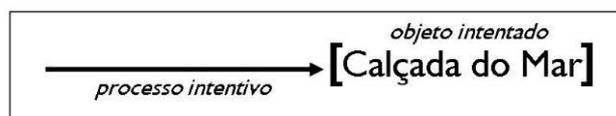
Em complementação à explicação acima cabe outra, a de que: “Cada intenção tem seu objeto intencionado” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 17). Ressalva-se que o sentido de intenção, segundo a fenomenologia, não se confunde com o fato de se ter um propósito específico, relacionado à ação humana, no sentido prático.

Para evitar a dubiedade do conceito de intetionalidade Embree (2011) prefere o uso do termo *intetividade*. E o faz no sentido de não se confundir com a ideia geral de *intetção*, de *propósito*, como algo dirigido para o futuro. A *intetividade*, como processo mental, dirige-se também a objetos no sentido recordativo, memorativo.

Assim, há várias modalidades de intetionalidade, em função dos tipos diferentes de objetos, podendo-se ter, por exemplo, uma intetionalidade perceptual (como as paisagens) que está correlacionada a objetos perceptuais, e uma intetionalidade pictorial que está correlacionada a objetos de natureza pictórica (pinturas, fotografias etc.), ainda que considerando que um mesmo objeto pode receber mais de uma forma de intetionalidade.

Passa-se a representar a intetividade (*processo intetivo*) por uma *seta* dirigida ao objeto da experiência, e no caso em questão, aplicado à Calçada do Mar, seguindo assim a forma como Embree (2011) representa a realização dos *processos intetivos* (Figura 40).

Figura 40 - Diagrama modelo do processo intencional da Calçada do Mar.



A Calçada do Mar enquanto fenômeno

Fonte: O autor (2017).

A partir do exposto, pode-se esclarecer que a presente investigação se estrutura numa *atitude reflexiva* do objeto enquanto experienciado; nos procedimentos de *observação*, *descrição* e *reflexão sobre a coisa enquanto encontrada, como experienciada, e enquanto percebida*; na natureza do encontro, enquanto encontros diretos; e na *intencionalidade perceptiva*, como possibilidade de existência de uma *corrente intencional coletiva*.

Pelo exposto, se pode compreender que o método ou abordagem da análise reflexiva, pela experiência, conforme Embree (2011), se empreende pelos seguintes procedimentos: 1- *Observação*: quando se objetiva diferenciar componentes entre as coisas (objetos, relações, propriedades), na busca por características do todo da coisa e depois de suas partes constituintes; 2- *Descrição*: decorrente da observação, quando se relata ou se explica o fenômeno, a fim de discriminar nele as suas partes constituintes; 3- *Reflexão*: quando se procura descobrir as articulações, a estrutura, os componentes, ou seja, as propriedades, relações e características *posicionais* da coisa observada.

Com o intuito de melhor compreender a abordagem fenomenológica da análise reflexiva, e a partir disso estruturar a metodologia da pesquisa, se desenvolveu uma experiência piloto dentro do recorte espacial pré-estabelecido - a orla marítima do Recife, entre Boa Viagem, Pina, Brasília Teimosa e Bairro do Recife -, visando testar os procedimentos da *análise reflexiva - observar, descrever e refletir* - para, preliminarmente, perceber como a Calçada do Mar se apresenta enquanto paisagem.

6.2.1 Exercício piloto da experiência de paisagem

A experiência de paisagem da Calçada do Mar toma como princípio a prática da errância, conforme F. Careri preconiza, no qual o sujeito da experiência se deixa conduzir à deriva pelo espaço, a partir do que lhe afeta diretamente, permitindo-se a experiência do que lhe toca os sentidos. Lembra-se aqui que a errância é admitida não como um desvio de propósito, nem se presta a um despropósito, mas como possibilidade de experimentar a

paisagem a partir do imprevisível, indo ao encontro mesmo dessa condição, de forma consciente, considerando que seria neste lado "desconfortável" da experiência do caminhar, que se dá a experiência de paisagem.

Assim, o percurso traçado nessa experiência de paisagem motivada pelo caminho, na perspectiva hodológica trazida por J-M. Besse, só se desenha no momento mesmo da experiência, sem ser pré-determinada. Por esse método, o trajeto termina por ser resultado das afetações que vão sendo apresentadas ao sujeito da experiência, quando este, abrindo-se às mesmas, deixando que lhe acometam livremente, define o seu trajeto a partir dos acontecimentos esperados ou fortuitos, dos obstáculos à passagem, quer físicos como barreiras construídas, quer subjetivos, como perturbações à emoção, causando-lhe prazer ou desprazer.

A experiência de paisagem pela relação homem-meio no espaço da praia, expondo o sujeito ao contato direto com solo, com a água, sob o sol, desperta o seu corpo como totalidade sinestésica, aguçando os poros a perceber e distinguir sensações, gerando observação e uma reflexão sobre os acontecimentos, sobre os seus *encontros* com as coisas e com os outros.

Considerando que o fenômeno do qual se trata é a paisagem, e que o foco está no sentido de *público* que a experiência permite identificar, é pelos *encontros* que o sujeito pode tomar consciência da experiência pública, comunal e coletiva da cidade.

O que se busca nessa experiência e *apresentação* da paisagem à consciência não é a sua aparência, mas o seu *aparecimento* como expressão e significação do sentido de público.

Tendo dito que esses encontros são viabilizados pelo caminhar errante enquanto mecanismo da experiência sensível de paisagem, a estrutura básica e primeira para pensar, reflexionar essa experiência é a observação.

A observação, como *observação teórica reflexiva*, pela abordagem fenomenológica de L. Embree, está condicionada pela intenção, ou melhor, *intentividade* do sujeito (como *processo intencional*) de conhecer e compreender o fenômeno em observação. A observação direta do fenômeno paisagem, pela participação direta do pesquisador no campo de experimentação, faz deste um *pesquisador-observador* um apreciador reflexivo das coisas, dos outros e de si próprio.

Assim, o exercício piloto revelou algumas das condições de apreensão da experiência de paisagem no espaço público delineado pela Calçada do Mar, viabilizando estruturar o desenvolvimento metodológico desta pesquisa, lastreada nessa prática, pelo conhecimento empírico que possibilita e pelo conhecimento teórico que elucida.

Nesse sentido, foi possível fazer considerações preliminares sobre o sujeito e sobre o objeto da experiência, e sobre a experiência de paisagem em si, a partir do que se levantou

algumas observações resultantes do aprendizado obtido nesse exercício piloto, determinante na estruturação da metodologia, do modo de acesso à paisagem, e dos procedimentos e técnica/instrumentos utilizados para tal.

Sobre o sujeito da experiência:

Admite-se que na medida em que o sujeito pesquisador é o próprio sujeito da experiência, ele também é objeto da observação, como observador de si mesmo no ato dos encontros, num exercício de autorreflexão.

É na relação sujeito-objeto que se concentra a observação da experiência de paisagem, desde o seu processo de emergência e apresentação aos sentidos até as estruturas de significação que assumem para o primeiro.

Tendo então como pressuposto o acima explicitado, o sujeito-pesquisador imerge na experiência de paisagem imbuído de observar, primeiramente, o modo como esta se manifesta pela relação entre o sensível e o inteligível, a partir da imaginação.

Para tanto, traz-se a perspectiva kantiana da imaginação como método que opera a relação entre sensibilidade e entendimento, procurando-se na experiência piloto verificar como isso, efetivamente, se dá na apreensão da paisagem.

Sobre o objeto da experiência:

A Calçada do Mar, como objeto da experiência, foi admitida em sua dimensão física (espacial) a partir de três recortes, que podem marcar preliminarmente as possibilidades de se observar diferenças qualitativas (*posicionais*) na experiência de paisagem: trecho bairro do Recife, trecho Brasília Teimosa, e trecho Pina-Boa Viagem.

Ressalva-se que tal divisão não pretendeu estabelecer uma delimitação representativa dos domínios ou limites político-administrativos dessas localidades/bairros. Foi guiada, na verdade, pela percepção de que cada um desses trechos pode ser reconhecido em suas diferentes configurações urbanas, intuindo-se que neles se pode observar sociabilidades distintas, bem como modelos de cidade que caracterizam e refletem essas distinções. Para tanto, uma questão que se levanta inicialmente é: em que medida a experiência de paisagem em diferentes configurações socioespaciais no espaço público manifesta significações "de público" igualmente distintas ou específicas?

Considerando o exposto acima, o exercício piloto foi localizado em um desses recortes, mais precisamente no que se situa entre as praias de Brasília Teimosa e Pina-Boa Viagem, como indicado no mapa da Figura 41.

Figura 41 - Registro de observações 01(experiência piloto).

Fonte: O autor (2017).

Estabelecido, entretanto, preliminarmente, que a experiência de paisagem se daria sem obedecer a um percurso pré-definido no espaço da praia, como sugere prática da deriva, nem mesmo estabelecendo o início e fim do trajeto que seria percorrido, dirigiu-se para um ponto qualquer da orla marítima, culminando na "escolha" do trecho indicado na Figura 41. Assim, o trajeto obtido foi resultado do próprio desenvolvimento da experiência (Figura 42), como caminho desenhado a partir do caminhar.

Figura 42 - Trajetos da experiência piloto. Montagem sobre imagem de satélite.

Fonte: Google Maps, editado pelo autor (2017).

O que fora, na verdade, pré-definido é que a experiência se faria num dado intervalo de tempo, considerando a variação das marés, em sua dinâmica de cheias e vazantes. Assim, diante da importância da experiência piloto se desenvolver no momento de máxima interação física das pessoas com as estruturas dos arrecifes, foi estabelecido que a observação se daria

no período de baixa-mar, onde os arrecifes estariam aflorados, intuindo-se que essas interações seriam potencializadas nos momentos de ampliação da faixa de areia pelo movimento de regressão marinha, aumentando-se assim o espaço útil de circulação/uso da praia, bem como em razão da formação das piscinas naturais ao longo dos arrecifes, conformando espaços potencialmente geradores de sociabilidades e de interação homem-meio.

A experiência piloto foi então realizada no dia 28 de novembro de 2015, em horário de vazante da maré (baixa-mar), e nas condições ambientais indicadas no registro de observações (Figura 43).

Figura 43 - Registro de observações 01(experiência piloto).

REGISTRO DE OBSERVAÇÕES		Nº 01_28112015
Dia da semana: <i>sábado</i>	Turno: <i>manhã</i>	Data: 28.11.2015
Hora início: 08:40h		Hora término: 10:42h
Posição de início: -8.09444, -34.88253	Posição de inflexão: -8.0891, -34.87972	Posição final: -8.09604, -34.88161
(*) Tábua de marés/média:	preamar (hora/alt): 5:17h/2.3	baixa-mar (hora/alt): 11:23h/0.3
(**) Fase da lua: <i>cheia - minguante</i>	Outras observações: <i>roteiro de observação teste realizado na Praia do Pina, entre o Hotel Nobile Beach Class Executive e o Bar Biruta.</i>	
(**) Condições climáticas		
Temperatura: <i>entre 26 e 28graus</i>		
Tempo: <i>céu azul, nuvens esparsas</i>		
Direção dos ventos: <i>E</i>	(*) http://www.mar.mil.br/dhn/chm/box-previsao-mare/tabuas/30645Nov2015.htm (**) http://www.inmet.gov.br/portal/	

Fonte: O autor (2015).

A experiência de paisagem:

No percurso, primeiramente, imagens foram sendo registradas em fotografias, como indicativas das afetações sentidas pelo sujeito no seu caminhar, sendo descritas nesse momento como relatos do sentimento que as geravam (Figura 44).

Figura 44 - Fotografias de captura no momento de apreensão primeira da paisagem.



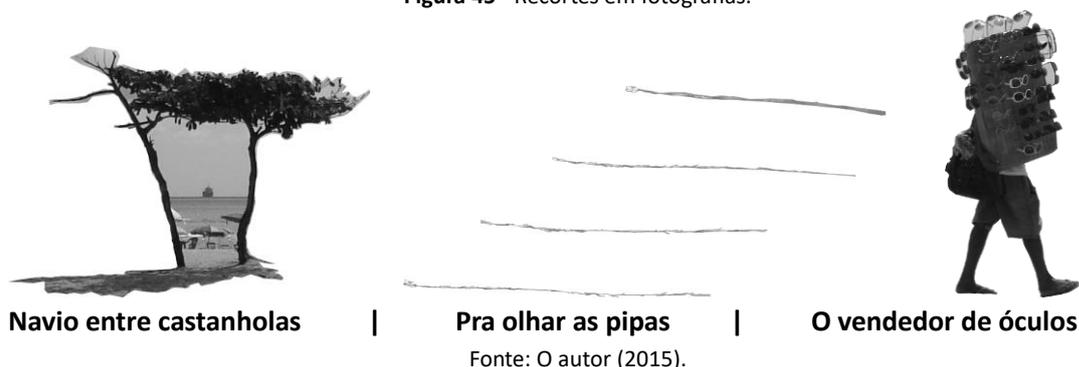
Fonte: O autor (2015).

Mas logo se percebeu que as fotografias mostravam mais do que efetivamente havia sido determinante para aquela captura ou, por outro ponto de vista, mostravam menos do que se havia sentido, emulando parte significativa das afetações que motivaram o *sujeito-pesquisador-observador* a definir um recorte, e registrá-lo.

Diante disso, percebeu-se que a imagem plasmada da fotografia não atendia totalmente à necessidade de explicitar o modo como a paisagem se construía como objeto do conhecimento. Para tanto, quase que intuitivamente, se sentiu a necessidade de manipular as imagens capturadas para que se pudesse chegar a uma forma que se aproximasse do modo como a experiência de paisagem havia se apresentado.

Assim, as fotografias foram inicialmente recortadas para extrair da imagem o que não se considerava como essencial para contar a experiência dos encontros que as havia gerado. Ao tempo em que cada recorte era executado, uma palavra ou frase geralmente passava a se associar ao gesto do recorte, como que ajudando a defini-lo com maior precisão, revelando o sentido de cada um dos *encontros* (Figura 45).

Figura 45 - Recortes em fotografias.



A partir disso foi sendo construído um relato de toda a experiência de paisagem, totalizando 26 (vinte e seis) recortes como suas respectivas descrições, cada um deles intituladas por palavra ou frases indicativas do seu conteúdo.

Dentre tais experiências, registrou-se algumas diretamente associadas a sensações corpóreas-físicas (Figura 46). Outras evidenciaram outro tipo de encontro, desta vez não mais no âmbito da relação sujeito-objeto (coisa), mas sujeito-sujeito, como uma experiência não de coisas, mas de outros, como outros *eu* (Figuras 47 e 48).

Figura 46 - Relato/recorte - Translúcida.

Translúcida

A água é fresca e translúcida. Provoca no corpo, a partir dos pés, um frescor e um "sabor" de sal que se aguça na pele, que penetra pelos poros. Mas o que mais chama atenção é a estrutura das marolas que provocam os pés, reproduzindo em menor escala as ondas no quebra-mar, produzindo um ritmo capaz de alterar o próprio ritmo do corpo, e que cadenciam o caminhar.



Fonte: O autor (2015).

Figura 47 - Relato/recorte - encontrando o outro em mim.

Encontrando o outro em mim

Testemunho o mergulho e o deleite de um menino que estimo ter 8/9 anos de idade em uma das muitas piscinas formadas junto aos arrecifes.

O menino que chegou acompanhado, imagino, por seus pais e por uma menina de mais ou menos 6 anos, que suponho ser sua irmã, não trajava, a exemplo dos que lhe acompanhavam, roupas de banho. Eles pareciam estar ali como se estivessem sido atraídos pela força daquela piscina vazia, pela força daquele mar infindo, trazidos de um outro lugar, de um outro tempo, de outro contexto. Ao se deparar com aquela imensidão, em meio ao silêncio, uma interjeição dele surgiu: "eita, olha pra isso painho..., posso mergulhar?" Sem que se tivesse ouvido qualquer resposta, uma exclamação de estupefação, vinda do mesmo menino, pontuou aquele desfecho: "que massa!!!"



Fonte: O autor (2015).

Figura 48 - Relato/recorte - encontrando o outro em mim.**A pedra de um homem só, pedra**

Encontro agora com o "homem só", que não olhava para lugar nenhum, mas que parecia saber exatamente onde estava, pois, ainda que cabisbaixo, seu corpo se voltava para o mar; estava tão próximo a ele, e sobre os arrecifes, que o mais importante parecia estar ali, imerso e imóvel feito pedra. E possivelmente estava ali, quase imobilizado, desde há muito. Essa "solidão" é notada pela não interação física com outros, e aparentemente pela não interação visual com o que se dispunha ao seu redor. No que pensava o homem só? O que buscava o homem só, estando ali?

Fonte: O autor (2015).

Ao se refletir sobre o conjunto dessas experiências, como as exemplificadas acima, se sentiu a necessidade de promover associações entre elas, como que fazendo parte de pequenas histórias que narravam o percurso, uma vez que a experiência não se compreendia como um somatório de momentos isolados. As imagens produzidas pelos recortes das fotografias primeiras passavam a se justapor, gerando novas unidades imagéticas de entendimento da experiência, compondo narrativas próprias, pela combinação de tempos e espaços diferentes.

Assim, partir do relato de cada uma das 26 imagens obtidas por meio de fotografias, que capturaram os encontros que expressavam diversos momentos espaço-temporais da experiência, foram geradas 5 (cinco) fotomontagens representativas de um primeiro conjunto de momentos específicos da experiência de paisagem da Calçada do Mar (Figuras 49 a 53), resultantes de um amálgama de encontros superpostos, mas circunscritos aos momentos de revelação da paisagem, como imagens síntese do mundo visual apreendido imaginativamente.

Figura 49 - Fotocolagem.



Fonte: O autor (2016).

Figura 50 - Fotocolagem.



Fonte: O autor (2016).

O caminho é pela paisagem

Figura 51 - Fotocolagem.



Fonte: O autor (2016).

Figura 52 - Fotocolagem.



Fonte: O autor (2016).

Figura 53 - Fotocolagem.



Fonte: O autor (2016).

Sem que estas fotomontagens, como imagens sintéticas da percepção da paisagem da Calçada do Mar, tenham gerado novas narrativas verbais, admitindo-se apenas como narrativas visuais, percebeu-se a possibilidade dessas imagens serem indiciais do sentido de público, a partir do espaço público da praia, considerando as propriedades estruturais que o definem, a partir do que Chantal Mouffe delinea como sendo os contextos do espaço público - o *comum*, o *visível* e o *aberto* -, em articulação às dimensões experienciais do sentido de público sugeridas por J-M. Besse.

Sobre o que se pode apr[e]nder com a experiência piloto:

As imagens que emergiram como produto da experiência de paisagem não são consideradas representações da paisagem, mas, no limite, como representações de uma experiência de paisagem, sem qualquer pretensão de fazer das imagens um substitutivo natural da paisagem, como sendo a própria paisagem.

Na verdade, acredita-se que as imagens são como que "grunhidos" oriundos do sentimento não verbalizado em palavras, de uma paisagem manifesta pelo sentimento, apresentada diretamente ao sujeito da experiência, sem intermediários.

Assim, não são as imagens pretendidas como objetos *da partilha do sensível*, uma vez que elas não possuem esse condão, e não foram construídas como esse interesse. As novas imagens geradas apresentam apenas a forma imaginada que a paisagem assumiu, para o sujeito-pesquisador, na experiência de sua *emergência*.

Como promotoras de uma experiência do sensível na cidade, essas imagens passam por ser reflexionadas criticamente, em associação com relatos verbais, a partir da força das palavras para expressar, linguisticamente, um entendimento e uma postura política frente a cidade.

A forma de expressar a experiência e o momento dessa expressão foram cruciais para a definição da metodologia da pesquisa, especialmente do modo que ela se dá, como um *modus aestheticus*, conforme Kant define.

Diante disso, se compreendeu que a técnica de recortar, associar, justapor e colar imagens era o que mais proximamente se assemelhava à construção de uma narrativa visual-verbal da experiência de paisagem, a partir dos relatos/descrições de cada um dos momentos de apreensão.

Assim, se chegou a definir que a técnica da *collage* poderia ser propícia para os fins metodológicos da pesquisa, entendendo que tal instrumento se coadunava como um modo imaginativo de apreensão da experiência de paisagem, afirmando mais concretamente, a partir daí, que a imaginação poderia, efetivamente, ser concebida como um modo de acessar o conteúdo dessa experiência.

Por sua vez, a fotomontagem se apresentou como uma maneira de expressão muito propícia para ilustrar como a experiência de paisagem se dá, tanto pela seleção de objetos, do modo como essa seleção é apresentada, quanto pelo relato que a explica.

Desde então, se evidenciou que menos importava na seleção o objeto selecionado, em si, e mais propriamente o processo desencadeado para tal, porque os objetos podiam mudar de uma experiência para outra.

Assim, concebeu-se graficamente como a experiência de paisagem poderia ser expressa, de modo a possibilitar refletir sobre as implicações espaço-temporais para o sujeito da experiência.

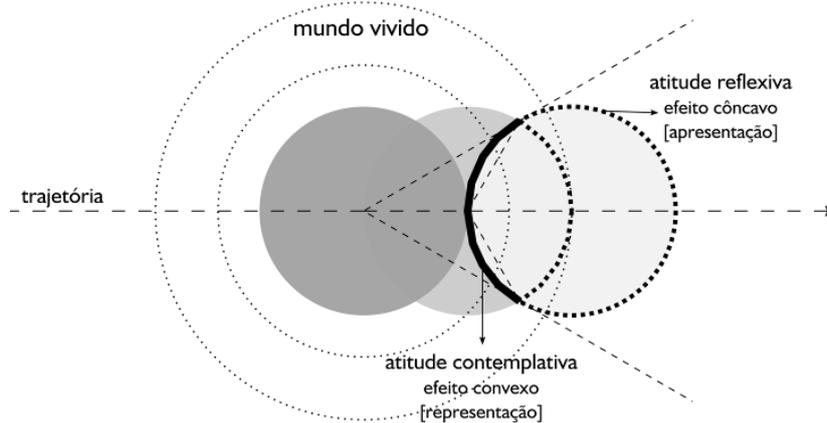
Dessa forma, concebe-se que o sujeito, efetivamente, está no centro do processo de apreensão, num meio envolvente que representa o seu mundo vivido, variável em razão das condições do seu próprio conjunto sensório, do seu percepto, e do movimento que este sujeito perfaz durante a experiência do caminhar.

Nesse processo, intui-se que há uma diferença entre o que chamamos de uma atitude contemplativa da paisagem, de uma atitude reflexiva da paisagem.

No primeiro caso, a apreensão da paisagem se dá por um efeito convexo (similar ao que acontece na prática representacional da paisagem) - quando o sujeito se posta diante do objeto numa relação de distanciamento, onde a visão é praticamente o único órgão sensório em operação, processando uma imagem que no mais das vezes é refletida de modo divergente, como num espelho convexo, tendo como característica proporcionar um amplo campo de visão - panoramas.

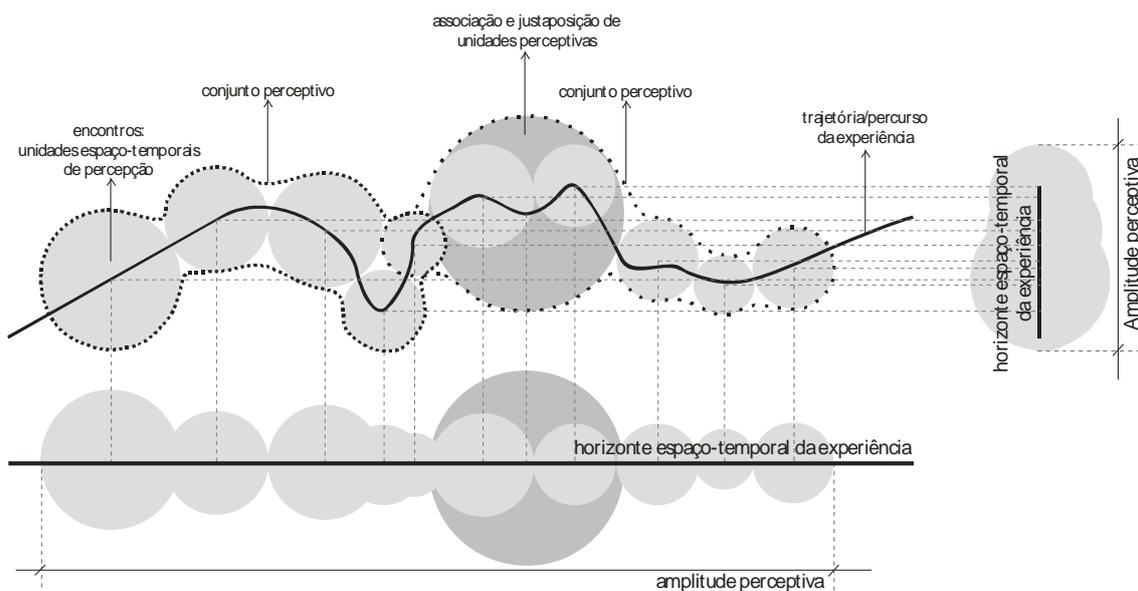
No segundo caso, a apreensão da paisagem se dá por um efeito côncavo, quando o sujeito se posta imerso no meio de percepção, como no centro de curvatura de um espelho côncavo, processando uma imagem convergente que se volta para o próprio sujeito, tendo como característica principal um campo de visão que recorta o que está em primeiro plano, contra um fundo mais homogêneo, numa escala de proximidade, possibilitando uma visão em detalhes das características do objeto (Figura 54).

Figura 54 - O côncavo e o convexo na percepção da paisagem.



Fonte: O autor (2017).

Considerando que a experiência de paisagem, aqui tratada, é realizada pelo caminhar, de modo dinâmico, a partir do sujeito em sua corporeidade, na sua deambulação pelo espaço, produz uma trajetória que vai determinar e refletir, em alguma medida, o conteúdo da sua experiência. Momentos que inicialmente parecem autônomos como unidades espaço-temporais de percepção, vão se associando a outros, no percurso, constituindo conjuntos perceptivos maiores, por associação e justaposição de experiências. Com isso, concebe-se o que se denomina de um *esquema hodológico da experiência de paisagem* (Figura 55).

Figura 55 - Esquema hodológico da experiência de paisagem.

Fonte: O autor (2017).

Esta representação gráfica da experiência pode sugerir novas interpretações, ajudando a compreender, de modo esquemático, como a experiência de paisagem se dá.

A princípio, intui-se que a experiência de paisagem se amalgama num horizonte espaço-temporal, que sintetiza os diversos momentos dos encontros, dentro de uma determinada amplitude perceptiva, considerando as variáveis objetiva e subjetiva da percepção (Figura 56).

Figura 56 - Percepção hodológica da experiência de paisagem.

Fonte: O autor (2017).

Com o aprendizado oportunizado pelo exercício piloto de experiência de paisagem da Calçada do Mar, se pode chegar a algumas considerações que trazem implicações diretas para a montagem da estrutura metodológica.

Quanto ao espaço/recorte da experiência:

Imerso numa zona de fronteira, como espaço piloto de experimentação, entre Brasília Teimosa e Pina-Boa Viagem (Figura 57 e Figura 58), um conjunto de estranhamentos, pelas diferentes sociabilidades e características socioespaciais, emergiu na apreensão da paisagem. A própria dinâmica da *deriva* potencializa essa percepção do estranhamento porque guiada justamente pelas afetações que atingem o sujeito da experiência na deambulação pelo espaço.

Figura 57 - Recorte espacial da experiência piloto.



Fonte: O autor (2015).

Figura 58 - Recorte espacial da experiência piloto.



Fonte: O autor (2015).

Assim, se mostrou importante prestar atenção especial às *zonas de fronteira* entre as diferentes configurações socioespaciais do campo de experimentação, ou seja, nos espaços entre o bairro do Recife e Brasília Teimosa, entre Brasília Teimosa e Pina-Boa Viagem. Isso porque intui-se que nessas *zonas de fronteira* há maior probabilidade se pode observar as diferenças que marcam cada um dos recortes socioespaciais, refletindo tais diferenciações nas formas de sociabilidade.

Entende-se que esses espaços fronteirços, pela heterogeneidade, podem se constituir em campos fecundos para perscrutar a dimensão política da vida social, pela "tensão", pelos

conflitos, pelas diferenças, revelando mais claramente as significações de público que daí emergem. A partir disso, pode-se questionar: quais foram propriamente os estranhamentos? De que natureza eles são? Quais as implicações das propriedades do espaço público na estruturação da experiência (pública) de paisagem? (Figura 59 e 60).

Figura 59 - Recorte espacial da experiência piloto.



Fonte: O autor (2015).

Figura 60 - Recorte espacial da experiência piloto.



Fonte: O autor (2015).

Quanto ao sujeito e objeto da experiência:

Verificou-se a pertinência de pensar que na experiência de paisagem não nos posicionamos fora da paisagem, como contempladores. Estamos nela, e somos permeados por ela. Estamos envolvidos pela paisagem e ao mesmo tempo somos, em alguma medida, paisagem.

Toda essa exploração espacial se estruturou no caminhar como ato básico da experiência, que nos leva aos encontros com as coisas e com o outros, e a atravessar o espaço intencionado como objeto de experiência, possibilitando refletir sobre o que nos constitui em sujeito da experiência, ao mesmo tempo em que se é objeto da experiência para outros.

Nesse processo, pode-se constatar que, efetivamente, a imaginação se confirmou como um operador entre o *sentir* e o *pensar*, quando as impressões primeiras, oriundas da percepção direta do sujeito-pesquisador na apreensão da Calçada do Mar, se revelavam a partir de verdadeiras construções imagéticas, sem se produzir representações miméticas do que a realidade objetiva apresentava à visão. Esse processo, entretanto, parece se conformar à medida em que a experiência se "decanta" internamente, dando forma, aos poucos, ao sentimento que se apresenta nos momentos de encontro dos sujeitos com os objetos da experiência, revelando-se de quando em quando, num todo estruturado, sintetizado em imagens e em relatos, possibilitando a construção de narrativas visuais-verbais.

Nisso, sugere-se que a imaginação se constitui num modo, como um *modus aestheticus* de revelação da paisagem à consciência do sujeito pela experiência, por associação e justaposição com o entendimento, a partir da sensibilidade, configurando uma montagem especial, uma *assemblage*; e não propriamente como um método (como num experimento científico).

Assim, a apreensão de um todo estruturado, expresso a partir de montagens de recortes selecionados dos registros fotográficos realizados durante a experiência, sugere a necessidade em pensar a paisagem como uma *assemblage*, a partir dos atos básicos de recortar, copiar e colar. Concebe-se então que a *collage* se apresenta como instrumento diretamente relacionado ao modo imaginativo de compreender a realidade, e de expressar imagetivamente essa percepção.

A Calçada do Mar, como linha rochosa praial, em sua materialidade, se manifesta como o horizonte referencial de condensação das experiências do sujeito. A praia, como suporte dessa experiência, encerra o espaço público que o caracteriza como lugar de encontros. E a paisagem da Calçada do Mar aparece como objeto intencionado dessa experiência.

Dessa forma, se pode compreender a necessidade de desenvolver a estrutura metodológica lastreada pela análise reflexiva, fazendo uso da *imaginação* como um modo de acesso à paisagem pela experiência, expressa nas *assemblages* (fotomontagens) construídas pela técnica da *collage*, como sínteses do sentido de público que a experiência de paisagem no espaço público pode revelar.

6.3 A imaginação como *modus aestheticus* de acesso à paisagem

Que imagens de *público* a experiência de paisagem no espaço público evoca? A partir dessa pergunta passa-se a trilhar na experiência de paisagem no espaço público da praia, a elucidação das significações de público que se pode apreender pela interação direta entre o sujeito e o espaço envolvente.

Refletir sobre a paisagem manifesta a partir da sensibilidade e do entendimento, mediada pela imaginação, e compreender o engendramento de sua revelação, por si só, já indica a impossibilidade de uma concepção fechada, delimitada por um conceito universalizante, visto que aqui se admite a abordagem que considera a paisagem como um fenômeno de contornos fluidos, relacionada à dinamicidade de sua natureza e em função de um processo cognitivo e experiencial de apreensão do mundo, como *imago mundi*.

Daí decorre que a associação entre os modelos teóricos de Simmel e de Kant nos oferece algo para além do esclarecimento da paisagem como categoria do pensamento, mas fundamentalmente como ela se processa a partir do sujeito, e como este a admite no processo de construção do conhecimento.

Com isso, verifica-se que a compreensão das "engrenagens" e dos mecanismos que Simmel e Kant estabelecem para se compreender fenomenicamente o mundo pela consciência e pela experiência, se constituem em estruturas potentes para refletir sobre as relações que fazem a paisagem emergir pela imaginação.

Por meio da *disposição anímica* poder-se associar as *categorias* concebidas por Kant como conceitos *a priori* ou formas *a priori* da sensibilidade e do entendimento. Nesse movimento, do ato do espírito do sujeito, guiado tanto por conceitos *a priori*, dirigidos ao objeto, quando pelo que se experimenta a partir dele, se estabelece o *fragmento*, que segundo Simmel se institui como um *excerto da natureza*, que é assim recortado de sua *unidade caótica*.

Esse recorte é alçado a uma nova dimensão ao estabelecer uma relação entre os diversos objetos ou fenômenos que se mostram, apresentando-se como "unidades de síntese" (na linguagem de Kant) e revelando-se em uma nova unidade fenomênica denominada paisagem (na linguagem de Simmel).

A paisagem, enquanto entidade autônoma diferenciada, que não é mais natureza em sua unidade caótica, aparece como uma nova totalidade, a partir de uma reabertura/revelação. Assim, a paisagem se apresenta entre o físico e o metafísico.

Se conclui que abordar a paisagem a partir das concepções de Simmel e Kant nos oportuniza articular teoria da paisagem e teoria do conhecimento, o que nos faz acreditar na possibilidade de se pensar numa *consciência de paisagem*, como uma consciência dos

processos que nos fazem parte dela, proporcionando perceber a confluência entre as perspectivas objetivas e subjetivas que a instauram, a um só e mesmo tempo.

Pelo exposto, entendemos que o processo de tomada de consciência de paisagem se institui como uma forma de nos estabelecer como sujeitos cognoscentes.

O ato que instaura a paisagem em nós, a partir de uma relação biunívoca e interdependente entre natureza e cidade, se processa como uma disposição interior de discernir, a partir das estruturas do pensamento, a paisagem que "vemos".

Assim, a imaginação como faculdade da sensibilidade, responsável pela associação entre o mundo sensível e o mundo inteligível, é desenvolvida aqui como um modo de acessar e reflexionar a paisagem.

Considerando a capacidade da imaginação em articular e sintetizar subjetividade e objetividade, procura-se responder ao próprio entendimento da emergência da paisagem, em seu processo.

A *sensibilidade* e o *entendimento*, como visto, são as *faculdades* que nos levam à compreensão do mundo, e nesse sentido, possibilitam que a experiência de paisagem esteja fundada pela conjunção entre o mundo empírico e o teórico, fazendo aparecer o que dessa interação emana, a partir da *disposição anímica* do sujeito (*Stimmung*).

Dessa forma, a faculdade da imaginação é a responsável por realizar a mediação entre sentir e pensar: "A imaginação concentra-se no aparecer das coisas, desdobrando as qualidades que se manifestam, compondo e recompondo a multiplicidade das sensações e das figuras na unidade de uma forma sensível" (SERRÃO, 2013, p. 22).

Apenas a imaginação, não o entendimento, é chamada a dispor das suas próprias medidas sensíveis, máximos não comparativos, esforçando-se por **apreender no sensível o inteligível**, por captar conjuntamente (*zusammenfassen*) na unidade de uma intuição o que é da ordem do pensável, não já do sensível (SERRÃO, 2013, p. 24, grifo nosso).

Depreende-se disso que a imaginação não trata do aparecimento de uma imagem sem referente, pelo contrário, ela opera a partir das afetações provocadas pelo objeto no sujeito, e a partir da associação de conceitos dirigidos ao objeto, possibilitando o *aparecer das coisas*.

Assim, uma imagem, como nova unidade formada por sentimento e entendimento se apresenta. Mas esse aparecimento é, na verdade, uma nova apresentação, é um aparecer novo, que não tem o compromisso de servir como representação da realidade física do objeto percebido.

Paisagem e imaginação são, respectivamente, em articulação, um meio de experienciar o mundo e um modo de acessar o conhecimento que dele emana, sem que com isso se esteja demarcando o domínio de uma ou outra entidade fenomênica. No caso em questão, a

paisagem se revela, se apresenta como síntese de uma visão de mundo, e a imaginação é a unidade operadora que permite essa visão particular.

Cabe observar, desde já, que dentre as duas *formas de imaginação* concebidas por Kant, a poética ou produtiva (relacionada ao pensar, sem a presença do objeto) e a reprodutiva (relacionada ao sentir, diante da presença do objeto), é esta última que articula a experiência direta no espaço de acontecimento do fenômeno. É por meio desta que, no âmbito deste trabalho, se busca a apreensão da experiência de paisagem da Calçada do Mar, e a compreensão das significações de público que se pode compreender a partir dessa experiência.

Isso não significa, por outro lado, que a imaginação poética não se faz presente. Neste caso, toda a compreensão da Calçada do Mar e do sentido de público que ela pode emanar, a partir da experiência do sujeito, não ignora quaisquer imagens poéticas dessa paisagem, como a que já fora expressa aqui, de forma indicial, na poesia *O início*, de Carlos Penna Filho.

Assim, embora dirigida para a experiência de paisagem, no contato direto com o fenômeno de observação, esta pesquisa, em alguma medida, não deixa de ser uma evocação do Recife como imaginação poética da gênese desta cidade, associada ao alinhamento rochoso que lhe empresta o nome - arrecifes, *al-racif*, e mais, que lhe dá sentido.

A partir disso, a imaginação reprodutiva, ou evocativa, é, de algum modo, permeada pelo reconhecimento de que se está diante de um elemento que remete a uma paisagem fundacional da cidade.

Mas como se processa, efetivamente, a imaginação? Kant sugere que ela opera em quatro fases, produzidas a partir de sínteses espaciais e temporais, quais sejam: *apreensão*, *reprodução*, *reconhecimento* e *esquematismo*.

A primeira fase é a da *apreensão* do espaço e do tempo, vindo a conformar aos poucos imagens que são percebidas como unidades inteligíveis (pela reflexão), constituindo assim, de quando em quando, unidades maiores, em razão da forma com a qual a faculdade da imaginação opera - pela associação entre uma realidade sensível e a forma inteligível dessa realidade. Nesse processo, a imaginação recorta unidades espaciais da totalidade do espaço, produzindo sínteses espaciais, como sínteses do diverso.

A segunda fase é a da *reprodução*, quando as imagens capturadas diretamente pela sensibilidade, na totalidade do espaço, são organizadas temporalmente. Nesse processo, a imaginação reúne passado e presente, produzindo sínteses temporais.

A terceira fase é a da *reconhecimento*, que se dá pela associação de imagens a conceitos, produzindo com isso uma nova síntese, que reúne as duas sínteses anteriores - a da *apreensão* (sínteses espaciais) a da *reprodução* (sínteses temporais), e nesse sentido, constitui uma síntese espaço-temporal. É o diverso reunido sob um conceito.

Por fim, o *esquematismo*, por meio do qual é possível compreender algo de universal no particular, atendendo ao papel dos juízos reflexionantes, que é o de subsumir a regra do particular.

É assim que a imaginação, como faculdade da síntese em geral, produz um esquema para o conhecimento. E é a partir da imaginação que a presente investigação desenvolve uma orientação metodológica capaz de refletir sobre a paisagem da Calçada do Mar.

6.3.1 A imagem

Cabe, inicialmente, explicitar o que se entende por existência, decorrente da compreensão de existir, a partir do que J-P. Sartre nos explica. Para este filósofo, há dois tipos de *existência*, que pode ser entendido como dois planos da *existência*: a *existência como coisa* e a *existência como imagem*. A primeira diz respeito à *coisa em si*, que existe em sua própria *realidade*, e que existe sem que dependa de mim, da minha percepção. A segunda é dependente da nossa consciência, como consciência de sua existência (da coisa observada), possibilitando que uma mesma coisa, antes observada em sua realidade *inerte*, exista para mim de outro modo. Nesse sentido "[...] ela [a coisa] não existe *de fato*, ela existe *em imagem*" (SARTRE, 2008b, p. 8).

O reconhecimento de uma *imagem* provém do nosso *senso íntimo*, de modo que é difícil saber, exatamente, quando se está na presença de uma coisa, ou diante da aparição de uma imagem da coisa. Segundo Sartre (2008b, p. 9), "o único meio de constituir uma teoria verdadeira da existência em imagem seria limitar-se rigorosamente a nada afirmar sobre esta que não tivesse diretamente sua fonte na experiência reflexiva".

Dessa forma, Sartre (2008) explica que para que haja uma *existência em imagem*, captada em sua essência, se demanda um certo esforço no sentido de nos livrarmos do hábito de concebê-la apenas como existência física (*existência como coisa*), no qual a imagem se confunde com a coisa/objeto de percepção, ou é tida como sendo o próprio objeto¹⁶¹.

Entretanto, a nossa intuição interna nos adverte que a imagem não é *a coisa*, ou o decalque dela, nos fazendo compreender que a imagem é *uma coisa*, produzida a partir da experiência. Na medida em que a experiência foi posta de lado como modo de conhecimento, a imagem passou a ser considerada como um fantasma da experiência: "Isso significa estabelecer a imagem como invariante inerte e, ao mesmo tempo, suprimir a imaginação

¹⁶¹ Sartre (2008b) considera o modo de ser da existência da coisa, quando a imagem e objeto são a mesma coisa, como uma *metafísica ingênua da imagem*, que consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa.

(SARTRE, 2008b, p. 28). É, provavelmente, a partir disso, que se funda a confusão entre a *existência como imagem* e a *existência como coisa*, relegando à primeira o estatuto de coisa menor.

No sentido de resgatar a experiência reflexiva, Sartre (2008b) aponta para a fenomenologia, especialmente a proposta por Edmund Husserl, que procura apreender a essência das coisas (como uma *eidética da imagem*), distinguindo-se da perspectiva psicologizante, como aquela que acabou por consolidar a ideia de *imagem-coisa*.

Retoma-se, com isso, a ideia de intencionalidade, que implica diretamente na concepção de *imagem*, explicitando que "toda consciência é consciência de alguma coisa".

Paralelamente, refletindo sobre a substância da imagem, Sartre (2008) advoga que uma imagem é também imagem de alguma coisa (ou seja, não é uma *imagem-coisa*): "[...] a imagem é *um certo tipo de consciência*. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa" (SARTRE, 2008b, p. 137).

O exposto acima implica em considerar que a imagem se inscreve no âmbito de uma "relação intencional de uma certa consciência a um certo objeto".

Assim, para Sartre (2008b), a imagem é tida como uma estrutura intencional, como "uma certa maneira que a consciência tem de visar o seu objeto". Essa intencionalidade define a imagem como síntese ativa (referente à imagem mental), diferentemente da imagem como síntese passiva (referente à percepção, como produto da imagem material).

Seguindo o que Sartre postulou em relação à imaginação, concebe-se, no que interessa à presente investigação, que a imagem permite o estudo do *olhar*, compreendendo o *olhar* para além de um *ver* mecanizado, o que implica em apreender a paisagem a partir da experiência.

Nesse sentido, observa-se a necessidade de aproximar o *ver* do *olhar*, sendo este um ato compreensivo/interpretativo, admitindo que "ver é estar diante de algo, mesmo que esse algo seja uma imagem mental ou onírica, pois o que caracteriza a imagem é sua presença, estar presente, tomando conta da nossa apreensão" (SANTALELLA, 2009, p. 19).

No âmbito das correntes de pesquisa visual, entre as que se definem pela produção de imagens diretamente pelo pesquisador ou pela coleta e estudo de imagens produzidas ou consumidas pelos sujeitos da pesquisa (cf. BANKS, 2009), procede-se aqui no que tange à primeira, como referência primordial. Na verdade, o pesquisador, como já aludido, é o próprio sujeito da experiência, produzindo conhecimento a partir da reflexão sobre as imagens elaboradas, e mais propriamente a partir do processo que as engendrou, pela experiência.

Cabe também observar que Banks (2009) chama a atenção para a diferença entre *forma* e *conteúdo* de uma imagem visual. Ele explicita que *forma* e *conteúdo* são coisas

diferentes, e nisso podem ser separadas para análise, mas qualquer abordagem a partir de uma dessas dimensões da imagem deve considerá-las como inter-relacionadas.

Efetivamente, nesta pesquisa, o foco recai sobre o *conteúdo* da imagem, mas sabe-se que esse conteúdo é construído e conformado pelo gesto que lhe dá forma. E esse gesto é primeiramente o do corte, o do golpe fotográfico, a partir do qual as imagens diretamente percebidas como espelho das coisas podem ser reflexionadas e apresentadas como imagens que transcendem a dimensão física, atingindo a essência, a dimensão ontológica.

Há que se observar, como destacado a partir de Sartre (2008b), que existe uma intenção na construção das imagens pela consciência. E, nesse sentido, esclarece-se que o registro fotográfico não objetiva a construção de um documentário, com mera captação de uma realidade visual.

No que tange à fotografia como linguagem, como uma expressão, Santaella (2009) compreende que esta se inscreve no âmbito das linguagens de *matriz visual*, na produção da foto como uma *forma figurativa*.¹⁶²

Dentre os tipos de formas figurativas entendidas por Santaella (2009)¹⁶³, a fotografia¹⁶⁴ se enquadra na *figura como registro*, sendo a que mais se aproxima de uma situação de "pureza", na medida em que a foto produz o *registro físico dos fragmentos do mundo visível*.

Nessa modalidade, a imagem é construída pelo objeto que a captura, e pelo ato que produz o recorte, no espaço e no tempo. A fotografia é o protótipo dessa imagem primeira da realidade, na medida em que a relação entre imagem e objeto é existencial, espacial, temporal (SANTAELLA, 2009).

Assim, o uso da fotografia na apreensão da paisagem será aqui admitido como um ato social e intencional, conforme Banks (2009): a produção de imagens fotográficas é um evento social, envolvendo comunicação e entendimento mútuo da parte do criador da imagem e do sujeito da imagem (BANKS, 2009, p. 99).

Na verdade, trata-se de um processo de produção de imagens em que o pesquisador está totalmente imerso no processo, confundindo-se com a câmera que capta o que está fora, mas a partir do seu interior subjetivo.

Considerando a abordagem fenomenológica da pesquisa, e considerando a perspectiva defendida por Banks (2009), explicita-se que se busca apresentar a *experiência subjetiva* de um

¹⁶² Nesses termos, Santaella (2009) ao decifrar as matrizes da linguagem visual, concebe que há três modalidades básicas das formas visuais: as formas não-representativas; as formas figurativas; e as formas simbólicas (ou representativas).

¹⁶³ As formas figurativas são: figuras como qualidade; a figura como registro; a figura como convenção.

¹⁶⁴ Santaella (2009) explicita que para além da fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo se enquadram na modalidade da figura como registro.

fenômeno social - paisagem - pela perspectiva do pesquisador, numa abordagem mais exploratória, mais compreensiva e menos determinista, assertiva, conclusiva.

Nesse sentido, a fotografia capta da realidade física uma imagem indicial, sendo a foto produto direto dessa linguagem, compreendida aqui tanto como referente direto do mundo real dos objetos materiais (como índice), quanto se descola desse mesmo realismo, se aproximando da essência da coisa observada, o que Diane Arbus chama de *verdade interior*:

[...] pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade (DUBOIS, 1993, p. 43).

Ao mesmo tempo, assume-se aqui a posição epistemológica de que

A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 1993, p. 53).

Ressalva-se: o que se busca não é a construção de uma certa imagem já naturalizada (pela superficialidade) da cidade, como realidade aparente, mas a imagem interior que a experiência de paisagem no espaço público da cidade pode manifestar no sujeito, em seu processo de apreciação estética do mundo.

Acredita-se, então, que o próprio processo de produção da imagem pode revelar a formação da compreensão de público, de coletivo, de comunal, que emerge da paisagem percebida e apresentada ao sujeito da experiência.

Aqui empreende-se a ideia de que a paisagem se constitui em meio potencial de passagem entre a dimensão material (física) do espaço público (impressa na fotografia/imagem indicial) e a dimensão sensível desse mesmo espaço (expressa no arranjo que as fotografias sugerem como essência dessa experiência).

Assim, essa imersão ou mergulho na *verdade interior* do sujeito, no processo de construção da paisagem, se apresenta como fio condutor na produção de uma certa narrativa espacial, a partir das imagens apreendidas, selecionadas e justapostas.

A questão do espaço e do tempo no ato fotográfico é primeiramente delimitado pelo gesto do corte, por um golpe, realizado num determinado instante (momento) e dentro de uma determinada extensão (espaço), conferindo uma *imagem-ato*:

Temporalmente de fato — repetiram-nos o suficiente - a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão (DUBOIS, 1993, p. 161).

O corte no tempo e no espaço se fazem no mesmo ato fotográfico (*imagem-ato*), e indicam uma passagem do tempo real (crônico, evolutivo) para uma temporalidade nova (simbólica) (DUBOIS, 1993).

Assim, o espaço fotográfico é sempre um espaço parcial em relação ao infinito do espaço referencial: "O essencial é que, ao arrancar do mundo um pedaço de espaço, o ato fotográfico faça dele um mundo novo (espaço representado), cuja organização interna se elabora a partir da própria forma gerada pelo recorte" (DUBOIS, 1993, p. 210).

Ora, a descrição desse processo, como em Dubois (1993), é análogo ao que proporciona o aparecimento da paisagem, como Simmel concebe, na medida em que, em ambos, uma nova imagem (em Dubois) e uma paisagem (em Simmel) são produzidos a partir da fragmentação de uma totalidade maior, reconstruindo-se em uma nova realidade.

Para melhor compreender esse processo, vale retornar à reflexão sobre o gesto do corte. Esse corte implica em dizer que uma parcela do tempo e do espaço foi selecionada e outra subtraída. O que significa que a fotografia mostra não somente o que ela imprime como evidência, mas também aquilo que, aparentemente, pela ausência de impressão, ela não expõe (o que fora excluído da foto) (DUBOIS, 1993).

Da mesma forma, se pode entender que a captura da paisagem, a partir de um "comando" para o golpe fotográfico, não revela somente o que foi escolhido, mas também o que foi descartado.

Assim, como o dentro e o fora da fotografia são significantes, como presença visível (interioridade da foto) e invisível (exterioridade da foto - *o fora de campo*), o dentro e fora da imagem captada enquanto recorte da paisagem podem igualmente revelar o seu significado. Essa exterioridade que na fotografia assume uma dimensão literal, é na paisagem metafórico, como o é no cinema.

Assim, parece não haver um instrumento específico que possa produzir, com fidedignidade, o dentro e o fora da paisagem; mas intui-se que há algo entre a captura de um momento e a construção de momentos (como narratividade) a partir de fragmentos, que pode ajudar a revelar o modo como a paisagem provavelmente se processa na tarefa de (re)unir, muitas vezes, unidades fisicamente dispersas.

Intui-se que entre o *frame* (momento capturado no ato fotográfico) e o movimento articulado de *frames* (como no cinema), uma construção associativa importante se dá, sugerindo-se que pensar esse "entre" na construção da paisagem pode servir, aos propósitos metodológicos, na medida em que se busca desenvolver um modo de pensar o sentir, entre a base visível e a base invisível.

Refletindo sobre essa questão, a possibilidade que a fotomontagem nos abre na manipulação de recortes fotográficos dispersos, constituindo narrativas, surge como modo intermédio entre a imagem congelada (captura num momento preciso) e a imagem em movimento (que se dá ininterruptamente).

As especificidades da fotomontagem, como técnica, serão tratadas no próximo subcapítulo, no contexto da *collage*.

Cabe, entretanto, explicitar, desde já, em que medida a *collage*, e especificamente a fotomontagem como produto imagético, poderá revelar a experiência de paisagem, considerando que essa experiência pode fomentar uma narrativa visual.

A narrativa diz respeito ao que se narra, no que conta uma história - uma história contada pelas imagens como "organização intencional [organização lógica de eventos] de informação aparentemente apresentada dentro de - [...] - uma imagem ou sequência de imagens" (BANKS, 2009, p. 29).

No âmbito da narrativa, cabe também diferenciá-la em dois tipos básicos (cf. BANKS, 2009): a *narrativa interna da imagem*, que leva a indagar sobre o que a fotografia/imagem trata, definindo-se como uma abordagem mais interpretativa; e uma *narrativa externa da imagem*, construída pela investigação em outro lugares, para além da imagem propriamente dita (enquanto suporte material), a fim de se descobrir o contexto de sua produção.

No âmbito de uma abordagem fenomenológica, propriamente reflexiva, o interesse está na construção de um certo tipo de *narrativa interna* da visualidade, ou mais propriamente uma narrativa visual. Narrativa esta que não é necessariamente cronológica, embora temporalizada.

Essa narrativa visual, para se expressar pela linguagem verbal, se concebe como uma narrativa espacial, considerando o que Santaella (2009) define: uma narrativa que se configura a partir de uma sequência de outras narrativas, constituindo um todo maior de significado, guiado por uma *linha de força* narrativa, como *potência formadora da história*.

Tendo esses pressupostos em mente, pode-se definir a narrativa espacial como aquela em que a linearidade - começo, meio, fim - da história narrada é rompida, isto é, os eventos não se encadeiam sequencialmente, uns após os outros, em direção a um fim, superação de relações conflitantes. Em vez de relações de contiguidade entre as sequências do acontecimento, estabelecem-se relações mais complexas, ou seja, organizações paralelísticas - simetrias, gradações, antíteses - responsáveis por uma multiplicidade simultânea de visões de um mesmo evento (SANTAELLA, 2009, p. 326).

Trata-se, na verdade, de possíveis narratividades, sem a intenção de definir uma determinada história, com começo, meio e fim bem estabelecidos. Compreende-se que a narrativa visual que se propõe na presente pesquisa se coloca em aberto, apresentando-se de

modo a ser complementada, ou até mesmo contradita, no percurso da construção do conhecimento.

É nesses termos que, segundo Santaella (2009), se instaura uma função poética da trama narrativa. Trama esta que é aqui encadeada pela construção imagética a partir da *collage*.

6.3.2 A *collage* na construção de uma narrativa visual da paisagem

No momento em que a arte moderna se iniciava, no início do século XX, não era só uma nova expressão artística que se fazia nova, mas se inaugurava uma outra forma de ver o mundo como espaço da vida vivida, não coincidente com a forma pela qual se representava na pintura clássica perspectivada, nos quatro séculos anteriores.

Sob esse ímpeto revolucionário é que Pablo Picasso e Georges Braque desenvolveram inicialmente a técnica da colagem (*collage*), utilizando um repertório próprio do contexto urbano, da esfera mundana: "A unidade espacial da perspectiva geométrica é substituída pela disposição de fragmentos sobre um fundo que já atua quase como um anteparo" (IWASSO, 2010, p. 40).

As sobreposições e justaposições que passaram a caracterizar a paisagem das grandes metrópoles, a partir da revolução industrial, conformando verdadeiros caleidoscópios de difícil inteligibilidade, despertaram para a experimentação de uma nova expressão artística, de modo a reconhecer os elos que ainda permaneciam entre o sujeito e a cidade: "[...] a história da colagem se desenrola em estrita relação com as constantes transformações da paisagem urbana e a solidificação da indústria cultural" (IWASSO, 2010, p. 46).

A técnica da *collage* pode ser compreendida como uma poética do fragmento, conforme Iwasso (2010), pela livre associação de imagens ou elementos visuais em geral (como ilustrações ou trechos de jornais, texturas variadas de papéis ou tecidos, etc.), retirados do cotidiano, chegando-se a articular uma nova composição visual, a partir de uma montagem. A imagem impressa é o insumo básico dessa técnica, que conforma novos padrões visuais pela sobreposição e justaposição, a partir dessa matriz (IWASSO, 2010).

A ideia de fragmentação é a base para o entendimento da *collage*. É em torno desse princípio operativo (do recorte à colagem) que esta técnica, e todas as demais derivações dela, como a fotocolagem, convergem.

O princípio do fragmento, do qual a *collage* se apropria, é na verdade derivado do conceito de *bricolage* (um *modus operandi* da reflexão mitopoética), de Claude Lévi-Strauss,

apresentado em sua obra *O pensamento selvagem*, de 1962. Nessa obra, Lévi-Strauss contrapõe a figura do *bricoleur* à do engenheiro. Enquanto o engenheiro domina o objeto, porque pré-determina a sua função, o *bricoleur* em seu encontro com o objeto deixa que este defina o seu fazer. Enquanto o engenheiro trabalha com o consenso, sob a ordem da objetividade, o *bricoleur* trabalha com o dissenso, e se entrega à sensualidade (aos sentidos), predominando a subjetividade (CASTRO, 2009; LÉVI-STRAUSS, 1989).

Nesse sentido, a *bricolage*, como artefato produzido pelo *bricoleur*, é obra dada ao imprevisto, à experiência e aos sentidos. A *bricolage* é constituída por hereróclitos, numa aparente desorganização. Aparente porque a obra não é resultado de um não-projeto, visto que há por trás de sua construção uma intenção no fazer, uma estrutura mental, e assim contém uma ideia, o que Lévi-Strauss denomina de *projeto* (CASTRO, 2009).

Sobre essa comparação promovida por Lévi-Strauss, entre o engenheiro e o *bricoleur*, entre a técnica e a arte, entre a objetividade e a subjetividade, não está justamente implicada a atuação do arquiteto na manufatura do projeto arquitetônico e urbano, como constructos de seu saber? E não está aí também implicada uma forma de perceber e pensar o mundo para além dessas oposições?

Talvez essa forma dual de perceber e conceber o mundo, dividido em partes irreconciliáveis, é a que ainda permite empreender nas cidades modelos que se calcam em soluções homogêneas e hegemônicas.

Se operamos hoje, reconhecidamente, a partir de fragmentos da cidade contemporânea, herdeira da cidade pós-industrial, a partir do qual uma incessante produção de imagens desarticuladas foi produzida e continua em produção, a *collage* não se apresenta como abordagem oportuna para repensar as possibilidades de conciliação entre objetivo e subjetivo?

Com isso, intui-se que talvez não caiba mais pensar a cidade pela ordem pré-estabelecida enquanto estrutura rígida, tampouco a partir da deformidade ininteligível que parece predominar como imagem final e global a ideia de cidade. Há que se esforçar por desenvolver uma estrutura de pensamento intermediária.

É nesse sentido que aqui se aposta na paisagem como um meio de arregimentar um modo de ver e apreender as fragmentações, na perspectiva de restituir significados ou construir novas significações na cidade.

No que tange especificamente à fotomontagem (ou fotocoloragem), explicita-se que esta expressão se apresenta na literatura artística como uma mistura polifônica de materiais e de signos, tendo servido, segundo Dubois (1993), como instrumento de crítica e contestação política, inicialmente desenvolvida como técnica pelas expressões do Dadaísmo e do

Surrealismo:

[...] as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de idéias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva (DUBOIS, 1993, p. 269).

Tendo como insumo básico a foto, a fotomontagem foi possibilitada pela própria natureza do material fotográfico, considerando que "[...] a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.) [...]" (DUBOIS, 1993, p. 268).

Um artista referencial da fotocoloragem como expressão de arte conceitual foi o britânico John Stezaker. Ele partia da desconstrução e reconstituição de imagens reais, expressando-se ao modo surrealista, construindo um mundo *fantástico*.

Pela combinação de fotografias de tempos e motivos diferentes produziu imagens lúdicas, inesperadas, como as que articulam rostos a imagens de cartão-postal, numa atitude que não é meramente compositiva, mas questionadora do sentido próprio das imagens. Na série *Mask* (2005), fisionomias de atores reconhecidos são parcialmente encobertas por paisagens, com o intuito de examinar as noções de cegueira e interioridade (ISABELLA STEWART ..., 2014) - Figuras 61 e 62.

Figura 61 - Colagem fotográfica: Mask XXXV. Autor: John Stezaker.



Fonte: <http://www.stills.org/>¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://www.stills.org/exhibition/past/john-stezaker>>. Acesso em: 01 set. 2016.

Figura 62 - Colagem fotográfica: Mask LXV. Autor: John Stezaker.

Fonte: <http://fernandavalente.weebly.com/>¹⁶⁶

O inusitado dessas imagens de rostos (ou de paisagens?) parecem promover o que Peixoto (1992, p. 302) denomina de "[...] um curto-circuito do próximo e do longínquo", expressando: "É assim que um rosto parece uma paisagem. O muito grande e distante encontrando o muito perto e pequeno".

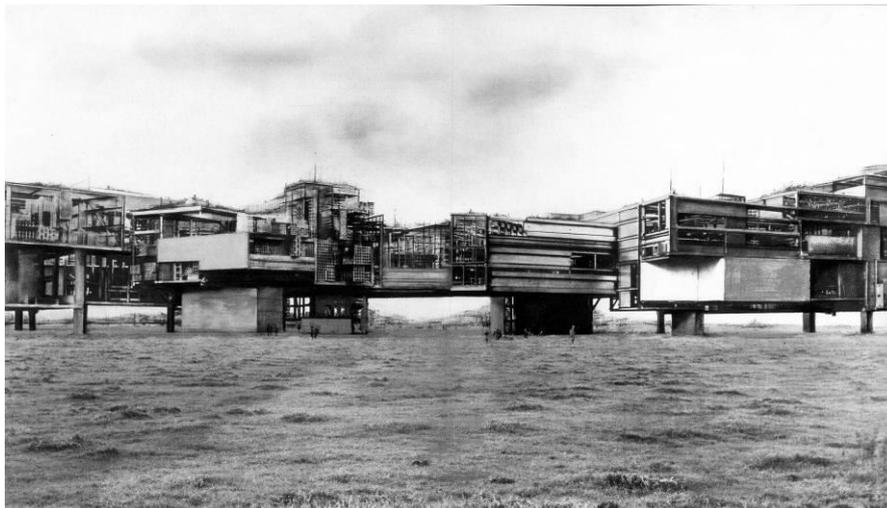
E é na medida dessa união entre homem e natureza que se dá o sublime, expressando-se a partir do rosto humano que em parte é tomado como se fosse paisagem. Assim, tanto "[...] o rosto pode ser apreendido na paisagem [...]" quanto "[...] a paisagem pode ser captada no rosto humano" (PEIXOTO, 1992, p. 303).

A fotocolagem, produzida a partir de sucessivos cortes, colagens, recortes e novas colagens foi, segundo Castro (2009), utilizada também como meio de representação na arquitetura.

Um exemplo disso se encontra no pintor e escultor holandês Constant Nieuwenhuys, que fora membro da internacional situacionista. No âmbito de seu projeto denominado Nova Babilônia, a fotomontagem *Gezicht op Sectoren* reflete um pensamento urbanístico a partir de uma construção que parte do reconhecimento da condição fragmentada da cidade moderna (Figura 63).

¹⁶⁶ Disponível em: <<http://fernandavalente.weebly.com/john-stezaker1.html>>. Acesso em: 01 set. 2016.

Figura 63 - Perspectiva e colagem: Gezicht op Sectoren, Constant Nieuwenhuys.



Fonte: Miyada (2011).

Evidencia-se, com isso, que a *collage* como técnica, foi e tem sido utilizada não só na elaboração de imagens como obras de arte (nas artes plásticas, no cinema, etc), mas também no processo de produção arquitetônica, como nos fala Silva (2008), como *um objeto e recurso fundamental da arquitetura*, como elemento constitutivo de seu processo de criação: "Essas 'contaminações' tão frequentemente aproximam os espaços construídos dos espaços imaginados, o que também acentua a *collage* como um procedimento e uma contribuição para a arquitetura" (SILVA, 2008, s/p.).

Do acima exposto, compreende-se que há uma relação direta entre a fragmentação urbana da cidade e a *collage*, visto que ambas são referentes diretos do mesmo tempo histórico - uma é tributária da outra, "[...] pois a história da *collage* coincide com a história da arte e da arquitetura moderna" (SILVA, 2005, p. 11).

Como imagens da modernidade problematizada no cinema, indubitavelmente, se pode evidenciar o filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que traz como epígrafe a frase: *Mittler zwischen hirn und händen muss das herz sein!*, que se traduz como "o mediador entre a mente e as mãos é o coração".

Uma das cenas mais surpreendentes de *Metropolis* é justamente a que mostra uma cidade na qual, praticamente, não há espaços vazios - uma cidade completamente preenchida por objetos - edifícios, vias, túneis, pontes, automóveis e aviões. Uma cidade imaginada, certamente, mas que traz na imagem proposta um conteúdo de contestação e de reflexão crítica sobre o destino das grandes metrópoles e o processo de sua produção, baseado numa relação de exploração dos trabalhadores braçais pelos planejadores da cidade.

A estética desse filme é, substancialmente, baseada na técnica da *collage*, inspirada em fotomontagem de mesmo título, produzida em 1923 pelo artista Paul Citroen. Percebe-se que

ambas as produções se estruturam na imaginação, o que permite compor cenas não possíveis de se observar na realidade visível, mas que carregam grande poder de desencadear um processo reflexivo-crítico pela expressão de uma imagem de futuro drástico (Figura 64).

Figura 64 - Fotocolagem Metropolis (1923) do autor Paul Citroen¹⁶⁷ (esquerda) e Imagem do filme Metropolis (1927), trecho/min: 18:19, de Fritz Lang¹⁶⁸ (direita).



Fonte: Acervo digital Moma.org; Youtube.

É justamente sob essa perspectiva que Colin Rowe desenvolve no livro *Collage City* uma crítica veemente à arquitetura moderna, no contexto das décadas de 1960 e 70, impactado pelas transformações pela qual Berlim passava.

Segundo Bronstein Passaro (1998), em um outro artigo intitulado *The present urban predicament*, Rowe sugere, nesse contexto intrusivo da modernidade, reverter um grave resultado imposto pela modernidade: o do desaparecimento da *res publica*. Para Rowe, Berlim ocidental expressava exatamente a presença desta ausência - a da coisa pública, visto que considerava esta cidade caracterizada por uma *ausência de lugares*, e como *a-espacial*. Para tanto, Rowe propõe um caminho intermediário para esse resgate, que está *entre utopia e tradição, entre modelo ideal e contexto existente*.

Assim, Rowe concebe uma "espécie de dialética sólido-vazio, capaz de permitir a existência conjunta do abertamente planejado e do genuinamente não planejado, da peça pré-fixada e do acidente, do público e do privado, do Estado e do indivíduo" (ROWE apud BRONSTEIN PASSARO, 1998, p. 115; tradução nossa).

E para atingir este propósito, o de construir uma "cidade desejável", Rowe sugere a utilização do *método da collage*, como forma de articular fragmentos urbanos dispersos.

¹⁶⁷Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83984.html>>. Acesso em: 01 set. 2016.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rGgon2YeISw>. Acesso em: 01 set. 2016.

Assim, a condição fragmentada do meio urbano é o ponto de partida de sua proposição sobre a cidade, baseada em alguns pontos centrais, quais sejam: reconhecimento da condição fragmentada da cultura arquitetônica e o desenvolvimento de projetos que possibilitem a conciliação entre opostos; a reconciliação da arquitetura com a cidade, baseando-se numa arquitetura não-determinista; a promoção da ativa participação da população nos processos decisórios; a requalificação da *res publica*, pelo resgate dos circuitos de pedestres no qual a rua retoma a sua função de elemento estruturador, e onde a arquitetura se concretiza como elemento articulador formal do contexto existente; e um projeto conciliador entre inovação e tradição (BRONSTEIN PASSARO, 1998).

De uma forma geral, "para Rowe, a solução estaria na requalificação do espaço público, dotando a cidade de espaços, elementos e edifícios que gerassem cidadania e vida pública na cidade" (BRONSTEIN PASSARO, 1998, p. 120, tradução nossa).

Ainda que mantida, por vezes, em segundo plano na evidenciação do processo de produção do pensamento/projeto de cidade a partir da arquitetura, como Silva (2005) expõe, a *collage* parece ter sempre permeado esse fazer: "O princípio da *collage* constantemente atravessa e/ou influi na produção arquitetônica, constituindo-se como um objeto e um procedimento fundamental da própria arquitetura" (SILVA, 2005, p. 8).

Arquitetos como Aldo Rossi e Lina Bo Bardi utilizaram-se amplamente desse recurso como instrumento de projeto, como se pode ver em algumas de suas produções (Figura 65).

Figura 65 - Fotomontagem e desenho: Masp - Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), Arquivo ILBPMB. Fonte: BMIAA, 2014 (esquerda); *Collage: Senza titolo* (1986). Aldo Rossi (direita).



Fonte: BMIAA (2014); CORBERTA (2012).

Na fotomontagem produzida por Lina Bo Bardi, verifica-se que a base/fundo da imagem é um desenho à mão livre, a qual serve como suporte para a colagem de imagens fotográficas, simulando a ambientação de um plano espacial expositivo de peças esculturais.

Percebe-se na fotomontagem de Aldo Rossi que se trata de uma imagem que parece

representar uma planta arquitetônica, associando desenho técnico monocromático colado e justaposto a outras imagens coloridas, pintadas e sobrepostas, sugerindo uma verdadeira estrutura articulada de espaços, numa representação de efeito bidimensional e tridimensional.

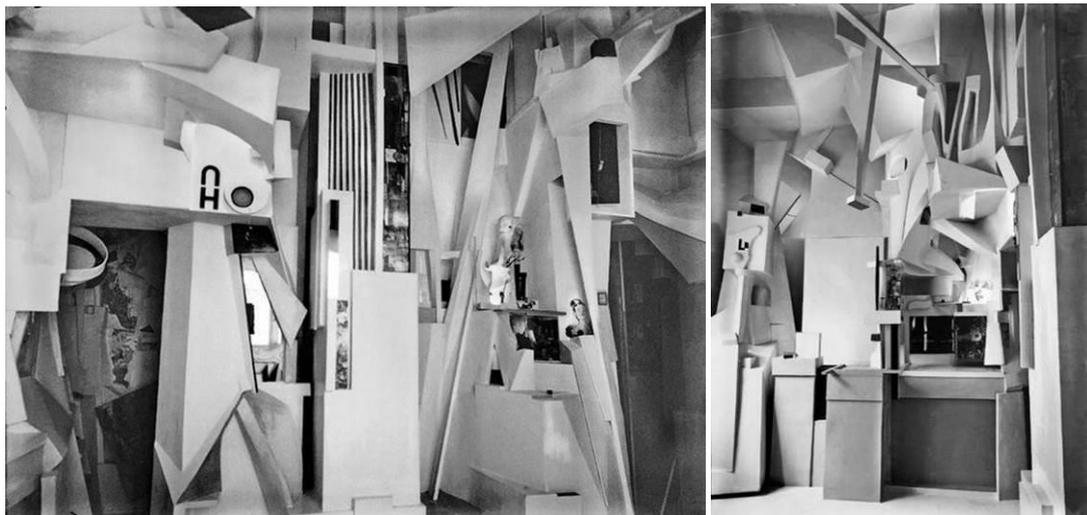
Considerando esse imbricamento da *collage* na produção arquitetônica e no pensamento sobre a cidade, é que se torna possível compreender o seu uso por outro artista, Kurt Schwitters (1887-1948). Este desenvolveu grande parte de suas composições a partir da coleta de fragmentos encontrados por onde andava na cidade, utilizando-se de detritos urbanos, produtos já consumidos ou desperdiçados, como "restos do cotidiano" (CASTRO, 2009): "Os pedaços recortados ou rasgados são colados seguindo uma lógica própria até apresentarem-se coesos e resultarem numa organização gestáltica do todo, que se explica através de cada fragmento, por mais díspares que pareçam um do outro" (CASTRO, 2009, p. 35).

Assim, Schwitters, mergulhado na metrópole e na imprevisibilidade dos encontros urbanos, e a partir dessa experiência, elaborou justaposições dos fragmentos em sua *collage*, produzindo uma espécie de narrativa do sujeito moderno no qual cada fragmento, em sobreposição a outros, conta uma história, mas também gera um novo sentido, recriando novas histórias, redimensionando a realidade (CASTRO, 2009).

Uma de suas obras mais conhecidas é justamente a que articula a *collage* à construção arquitetônica, num conjunto de instalações intituladas *Merzebau* (Figura 66), implantadas em quartos de imóveis de sua propriedade. Estas instalações extrapolam o plano do papel para emergir tridimensionalmente, configurando uma *escultura-arquitetura* dinâmica. Com isso, promove-se a aproximação entre linguagens, e imprime-se a noção de crescimento e transformação contínuos (CASTRO, 2009):

O encontrar, recortar e colar aproxima-o do mundo fragmentário que o envolve. A apreciação dos detritos e das sobras aponta um caminho para uma linha de produção pela qual a arquitetura tem se aproximado nos últimos anos. Não se pode criar eternamente objetos e obras novas - é possível se olhar para as sobras, os fragmentos rejeitados e através deles ver o reflexo do tempo contemporâneo, do homem criador contemporâneo (CASTRO, 2009, p. 81).

Figura 66 - Obra: Merzbaun (1927). Autor: Kurt Schwitters. Foto: Wilhelm Redemann (1933).



Fonte: Orchard (2007).

Em *Merzbaun*, as partes e o todo estão em interação contínua. Os fragmentos ainda detêm sua autonomia como partes, visto que podem conter significados próprios, mas não competem uns com os outros. Cada parte parece se harmonizar com as demais, conferindo nessa associação novos significados.

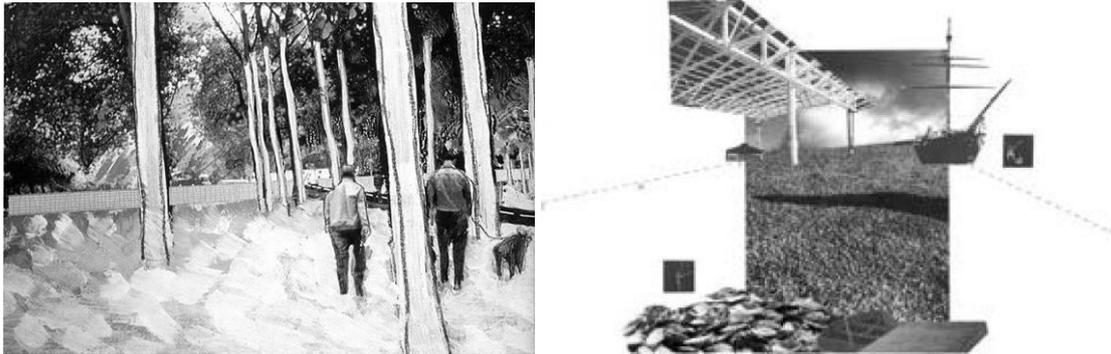
Reconhece-se, com isso, que a cidade contemporânea ocidental é, muitas vezes, mais um caleidoscópio conformado de fragmentos, ou melhor, de camadas de fragmentos que vão se sobrepondo ininterruptamente, do que unidades homogêneas de imediata inteligibilidade.

Nesse contexto reconhecer unidades de inteligibilidade da cidade como paisagem parece requerer que se vá muito além da passividade do ver, demandando uma intenção e uma ação do olhar, como uma prática reflexiva.

No campo do projeto paisagístico destaca-se a produção do arquiteto paisagista Yves Brunier, que se utilizava de um conjunto de expressões gráficas nas fotomontagens de projetos paisagísticos, mesclando às fotos a tinta guache, tinta a óleo e desenho, na representação de contextos urbanos e públicos (ISABELLA STEWART ..., 2014).

A obra de Brunier foi influenciada pelo trabalho de um outro arquiteto paisagista, o norte-americano James Corner (Figura 67). Corner denominava as suas fotomontagens de "ideogramas", considerando que as imagens que as compõem são signos em si mesmas, ao mesmo tempo em que cada uma, associada às demais, produz um novo significado (ISABELLA STEWART ..., 2014).

Figura 67 - Yves Brunier. Museumpark Rotterdam. Three men and a dog walking (1989-1993) (esquerda); James Corner. Ideogram, Greenport Harborfront, New York, 1996. Photomontage, 36.2 x 56.5 cm (direita).



Fonte: ISABELLA STEWART ..., (2014), p. 159; 163.

Não seria possível então pensar que essa relação intrínseca entre *collage* e produção arquitetônica/paisagística revela, na verdade, uma correlação entre o real e o imaginário, entre o concreto e o abstrato na construção da cidade? Nesse sentido, Castro explicita que:

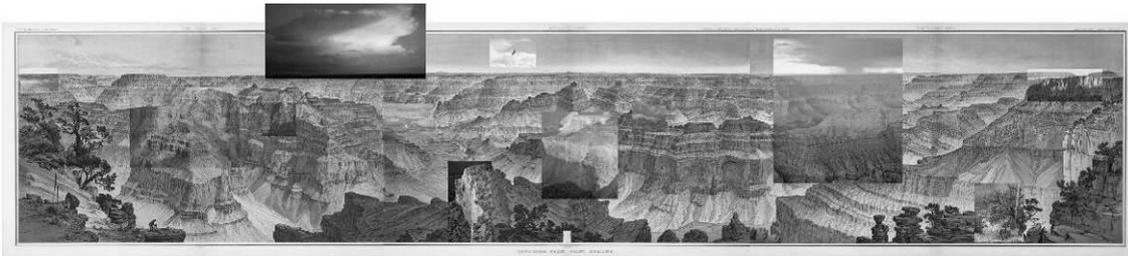
Como recurso versátil, a fotomontagem estabelece um discurso de possibilidades de correção do mundo existente, subverte ordens, restabelece hierarquias, compatibiliza imagens inconciliáveis, altera perspectivas e ilustra o imaginário através de imagens coletadas pela objetiva da câmera fotográfica. A fotocollagem permite ao olhar colocar-se nos limites fora da realidade (CASTRO, 2009, p. 59).

Também tributário das experiências da *collage* e da fotomontagem, situam-se outras expressões artísticas como a foto-instalação e a escultura fotográfica, se constituindo no ponto de encontro entre a fotografia e arte contemporânea, notadamente a partir das décadas de 1950 e 1970.

Nessa perspectiva, Segundo Dubois (1993), de um lado se desenvolve expressões mais próximas da representação, como na *Pop Art*, no Hiper-Realismo e no Novo Realismo. Por outro lado, na perspectiva do acontecimento ou da arte ambiental são desenvolvidas as expressões da *Land Art*, da *Body Art*, do *Happening* e da *Performance*.

Um primeiro exemplo que concebemos como podendo ser entendido dentro de uma das perspectivas acima é o trabalho de Byron Wolf, marcado pela preocupação com o exame de lugar, história e percepção, no qual mistura antigas com novas fotografias, relevando relações espaço-temporais diacrônicas (ISABELLA STEWART ..., 2014), como ilustrado na Figura 68.

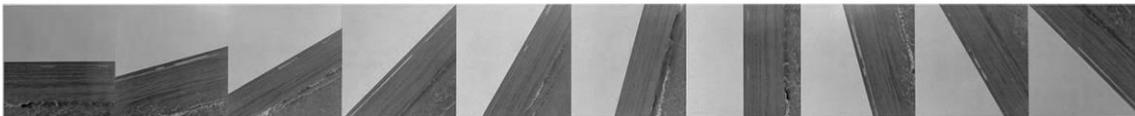
Figura 68 - Byron Wolf e Mark Klett, 2007. *Details from the view at Point Sublime on the north rim of the Grand Canyon*, baseado no desenho panorâmico de William Holmes (1882).



Fonte: <http://www.byronwolfe.com/>

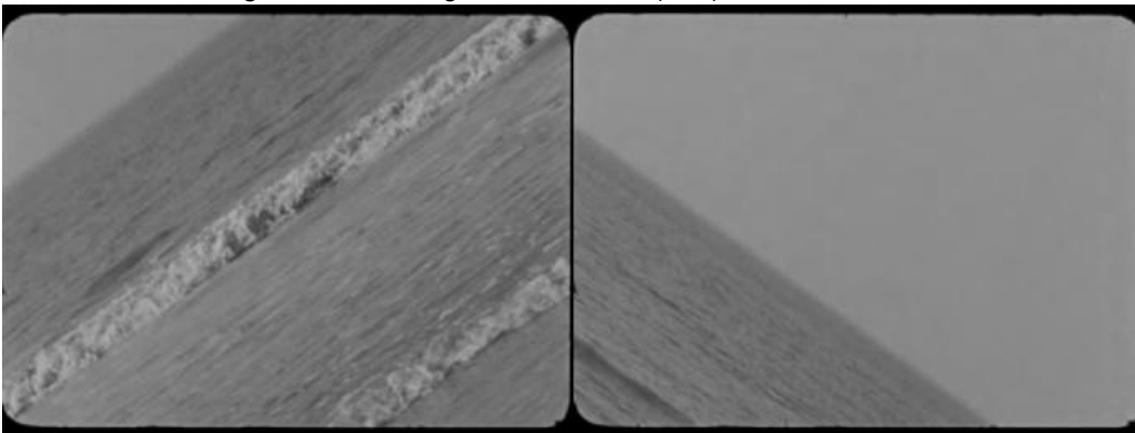
Como exemplo de expressão de uma escultura fotográfica, e sob o princípio de uma estética mais estruturalista do que propriamente ideológica, conforme Dubois (1993), apresentam-se as paisagens panorâmicas do artista holandês Jan Dibbets, produzidas no início dos anos 1970 (Figuras 69 e 70): "Seu trabalho é caracterizado pelo uso preciso de regras e medidas para examinar as qualidades fenomenológicas da paisagem holandesa"¹⁶⁹ (ISABELLA STEWART ..., 2014, p. 17, tradução nossa).

Figura 69 - Fotomontagem: Sea - Horizon 0° - 135° (1972). Autor: Jan Dibbets



Fonte: CASTELLO DI RIVOLI (2014).

Figura 70 - Fotomontagem: Horizon III - sea (1971). Autor: Jan Dibbets.



Fonte: CASTELLO DI RIVOLI (2014).

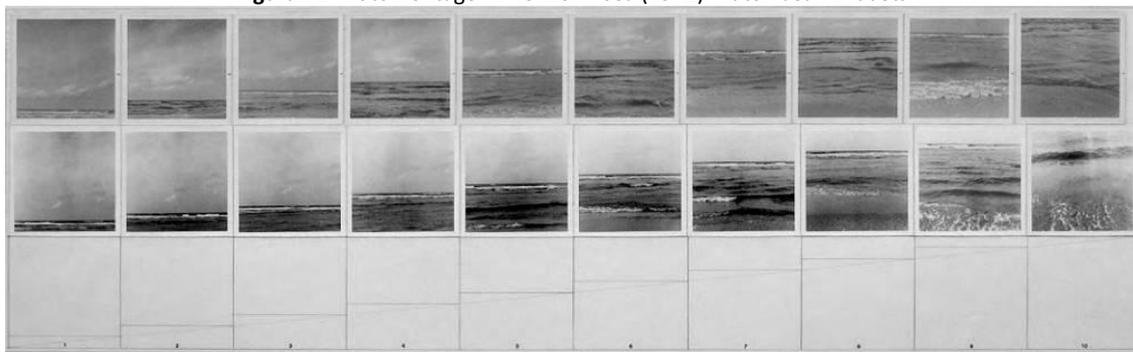
Nessas obras Dibbets utiliza o horizonte como linha que une o céu e o mar, como elemento estrutural em sua composição, alterando-se o plano fotográfico para dar novo sentido às imagens que são associadas. Ora o horizonte se mantém longitudinal ao plano da imagem, ora o horizonte é disposto em diagonal, aproximando mais a imagem de uma pintura abstrata.

Em algumas de suas séries sob essa temática, percebe-se o seu interesse em investigar

¹⁶⁹ Tradução de: "His work is characterized by use of precise rules and measurements to examine the phenomenological qualities of Dutch landscape" (ISABELLA STEWART ..., 2014, p. 17).

os efeitos promovidos pelas variações de marés, no qual com a ajuda de imagens coletadas de vídeos que registram o movimento das águas em relação às vazantes e cheias, os espaços ocupados ou deixados na areia em razão dessa dinâmica natural passam a compor uma narrativa, sugerindo uma percepção dinâmica (Figura 71).

Figura 71 - Fotomontagem: Horizon - sea (1971). Autor: Jean Dibbets.



Fonte: CASTELLO DI RIVOLI (2014).

O tema do horizonte foi muito desenvolvido a partir das suas experiências fotográficas em ilhas holandesas. Partindo do horizonte marinho, suas composições associam à imagem do mar a terra, proporcionando uma perspectiva que confronta o que estaria à frente com o que estaria atrás do observador, integrando planos e perspectivas diferentes numa mesma percepção (Figura 72).

Figura 72 - Fotomontagem: Land - sea Horizon (2007). Autor: Jan Dibbets.



Fonte: CASTELLO DI RIVOLI (2014).

Para melhor entender o tema do horizonte apresenta-se Corajoud (2011), que o desenvolve e concebe como o *lugar onde o céu e a terra se tocam*.

O horizonte, para Corajoud (2011) possibilita a coesão da paisagem, admitindo as suas extrapolações com outras paisagens vizinhas ou mesmo distantes, o que impossibilita estabelecer sobre ela uma delimitação precisa.

O horizonte, como espessura entre os dois mundos, céu e terra, estabelece-se como uma *epiderme* comum entre estes dois extratos. O horizonte é imaginado como uma linha que

vibra, que se agita, como uma "[...] camada de instabilidade, onde dois meios se afrontam [...]" (CORAJOURD, 2011, p. 215).

E essa *epiderme* é justamente o solo - a espessura que é trabalhada pelo jardineiro, no revolver a terra no manejo da superfície: "Terra e céu não deixam de se querelar na espessura do solo arável e dessas querelas nascem as qualidades primeiras de qualquer paisagem" (CORAJOURD, 2011, p. 216).

O artista Hiroshi Sugimoto também se debruçou sobre o tema do horizonte em seus trabalhos (Figura 73), pensando-o como um limite tênue de associação entre céu e terra, utilizando-se, para tanto, de séries de fotografias capturadas do mar, como na série *Seascapes*: "Mistério dos mistérios, a água e o ar estão ali diante de nós no mar. Toda vez que eu vejo o mar, eu sinto uma sensação calmante de segurança como se visitasse o meu lar ancestral; eu embarco numa viagem do olhar"¹⁷⁰ (Hiroshi Sugimoto).

Figura 73 - Hiroshi Sugimoto. *Seascapes*.



Fonte: <http://www.lightregularbold.com/p/hirosh/>.

Pelo exposto, compreende-se que as estratégias de fotomontagem estão para além de serem utilizadas como simples representação de uma realidade futura, passando a serem instrumentos de proposição de novas relações e de novas paisagens (ISABELLA STEWART..., 2014).

Disso, compreende-se a possibilidade de associar tanto a vertente de contestação política quanto a de construção poética na construção de fotomontagens como expressões da

¹⁷⁰ Tradução de: *Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing* (Hiroshi Sugimoto. Fonte: www.sugimotohiroshi.com/)

experiência de paisagem. A paisagem, nesse caso, funcionando como um amálgama entre política e afetos, pode ser apresentada pela experiência direta do sujeito no espaço público, a partir dos fragmentos por ele apreendidos - recortes espaço-temporais -, que associados pelo sentimento e pelo intelecto mostram o mundo por um olhar renovado.

Dessa forma, por meio das fotomontagens se busca configurar unidades de sentido da experiência pública de paisagem, acreditando-se que é de dentro da estrutura fragmentada da vida social na cidade que se pode restabelecer unidades de inteligibilidade, possibilitando se lançar um olhar (mais) compreensivo sobre ela.

A fotomontagem, no âmbito da experiência de paisagem, como que restituindo o sentido dessa experiência, em sua carga de invisível e de indizível, se produz ao modo do fazer cinematográfico, "quando as imagens rompem seus laços para se reorganizarem segundo outras ordens. Aqui não há mais representação do exterior nem expressão do interior. Apenas a imbricação de ambos naquilo que, na imagem, é o invisível" (PEIXOTO, 1992, p. 319).

Trata-se, na verdade, não propriamente de conceber a paisagem a partir de imagens em fragmentação, como um somatório de unidade de partes simplesmente justapostas, uma vez que "[...] tudo nela está em expansão, tudo flui e se funde" (CORAJOURD, 2011, p. 216). O que se pretende é, considerando a percepção descontínua do sensorio humano, conforme Corajoud (2011), retirar da paisagem imagens de elementos singulares que se explicam e explicam o todo, fundando essa imagem de mundo num meio articulado.

A paisagem é o lugar do relacional onde todos os locais só são compreensíveis por referência a um conjunto mais vasto. E o que faz com que não haja confusão ou dispersão dos dados sensíveis é, sem dúvida, o fato de que as coisas que a compõem não se ignoram e estão ligadas por um mesmo pacto (CORAJOURD, 2011, p. 217).

Entretanto, considerando-se que este mundo é uma *assemblage*, ainda conforme Corajoud (2011), onde as partes se extravasam, dialogam, interagem, importa não recair nem numa simples assimilação da paisagem como uma *assemblage pobre*, que opera por adição e por justaposição, nem numa espécie de *assemblage complexa*, que existe apenas por solidariedade física exterior dos elementos reunidos (como um objeto arquitetônico), sob uma *aparência de ser*, pois: "Ela, a paisagem, resiste a esta total discriminação das partes, é uma bela *assemblage* na qual todos os elementos se determinam reciprocamente" (CORAJOURD, 2011, p. 218).

Assim a paisagem é aqui considerada como a unidade de coesão operada pelo percepto humano, suportada em uma estrutura horizontal, como substrato de interrelação entre os diversos elementos. Superfície esta que, indagamos, se não funcionaria justamente como uma *epiderme* que, para além de pôr em contato céu e terra, nos coloca em contato com

o mundo, por meio de uma superfície comum.

6.3.3 Condições de uso e manipulação da fotomontagem

Na produção artística contemporânea, cabe notar que a fotomontagem é desenvolvida sob influência das novas tecnologias digitais, mediante softwares gráficos de edição, que dinamizam as ações básicas de *recortar*, *copiar* e *colar*, e ampliam sobremaneira as possibilidades de manipulação das imagens, no que tange às possibilidades de associações entre as mesmas, a partir da redefinição e precisão dos recortes, alteração de escala e até mesmo efeitos específicos que modificam a cor, a nitidez, as dimensões originais, promovendo completas distorções da fonte original (imagem/foto indicial).

Na verdade, as novas tecnologias não só dinamizam, como podem re-significar mesmo a fotomontagem como expressão artística. Os aplicativos de edição de imagens são hoje plenamente acessíveis a grande número de pessoas, devido à sua veiculação nos aparelhos de telefonia celular, permitindo manipulação intuitiva.

Entretanto, o uso de softwares e aplicativos para edição de imagens, com o intuito de produzir fotomontagem, se apresenta controverso no campo artístico. Alguns artistas persistem em manipular artesanalmente as imagens, como resposta crítica ao impacto da tecnologia na vida social, chamando a atenção para o risco de se banalizar o processo de reflexão compositiva.

Ressalva-se, entretanto, que a utilização da *collage*, e mais propriamente da fotomontagem na presente pesquisa se faz pelas possibilidades abertas por essa técnica na percepção e apreensão da paisagem pelo modo da imaginação.

Disso, compreende-se a possibilidade de, pela imagem produzida a partir da fotomontagem, se produzir narrativas que viabilizem uma reflexão crítica sobre a dimensão e o sentido de público na cidade.

De qualquer modo, ressalva-se que não se busca aqui uma representação da paisagem pela fotomontagem, mas utilizar esse recurso técnico para compreender a paisagem a partir das fragmentações do contexto urbano. Assim, busca-se mais refletir sobre o processo da manifestação da paisagem como *assemblage*, do que como uma mera produção de imagens justapostas extraídas do mundo visível.

Dessa forma, esclarece-se que o uso do computador¹⁷¹ e de softwares de edição de

¹⁷¹ "É importante considerar que mesmo quando o computador é usado durante o processo, como simples

imagens nesta pesquisa se dá no intuito de apenas viabilizar a manipulação intuitiva da técnica da *collage*, construindo-se narrativas visuais que expressem a experiência de paisagem no espaço público urbano.

A utilização da fotomontagem deve ser admitida aqui como uma técnica que permite pensar o sentir, operada por meio da imaginação, a partir da experiência direta no espaço. Ou seja, a imaginação é o meio de combinação entre a sensação direta que a experiência prática no espaço proporciona, articulada ao entendimento/concepção que possibilita compreender o espaço na cidade em unidades inteligíveis, como paisagem.

Para tanto, explicitam-se algumas diretrizes básicas que se seguiu no processo de apreensão da paisagem da Calçada do Mar pela imaginação, e sua expressão pelo uso da técnica da *collage*:

- Quanto à natureza das imagens: todas as imagens são extraídas diretamente do contexto físico da experiência, tanto imagens capturadas pela máquina fotográfica/videográfica, quanto por meio de desenhos à mão livre;
- Quanto aos recursos de edição das imagens: utiliza-se de softwares gráficos de edição de imagens digitais para a manipulação de fotos, como o software livre Inkscape, e Corel Draw 11, e de vídeos, como o Go Pro Studio. A escolha desses softwares de edição se deu pela maior familiaridade e/ou acesso do pesquisador aos mesmos, e em razão de se apresentarem como ferramentas suficientes para o que se pretende;
- Quanto ao procedimento de manipulação das imagens: procura-se seguir os recursos básicos da colagem, como *recortar*, copiar e *colar*, sem se utilizar de recursos mais sofisticados e intrusivos de modificação da imagem original, visando ser compatível com os mesmos recursos possibilitados pela manipulação artesanal da técnica.

Considera-se que os recursos e procedimentos aqui utilizados na elaboração das fotomontagens torna possível a qualquer pessoa reproduzir esse processo de apreensão da paisagem sem que para tanto se faça necessário uma formação técnica específica.

Exposta a imaginação como um modo de acesso à dimensão pública da cidade a partir da paisagem, pela *apreensão*, *reprodução*, *reconhecimento* e *esquematismo*, e a *collage* como técnica/instrumento de interpretação a serviço da imaginação, pelos gestos básicos de *cortar*, *copiar* e *colar*, passa-se à explicitação do procedimento metodológico.

ferramenta para produzir estudos – por questões de praticidade, custo e, conseqüentemente, maior possibilidade de experimentação – a mediação da máquina tem implicações, principalmente quanto aos modos de armazenar, retrabalhar e visualizar tais projetos" (IWASSO, 2010, p. 50)

6.4 Uma metodologia para pensar o sentir

O procedimento metodológico aqui exposto é concebido como uma estrutura de correlações entre a abordagem da análise reflexiva, o modo de proceder pela imaginação, e a técnica da *collage*.

Antes de adentrar propriamente na estruturação dos procedimentos, das etapas ou momentos que orientam a investigação, cabe explicitar algo sobre o recorte espacial de análise - o espaço da praia configurado pela Calçada do Mar, admitido aqui como o espaço vivido da experiência de paisagem na Cidade do Recife.

Considerando que o recorte estabelecido para a experiência de paisagem da Calçada do Mar perpassa por toda a orla marítima da cidade, estabelecem-se sub-recortes para a aplicação do procedimento de captação da paisagem, como já exposto na exposição sobre a experiência piloto: o trecho da orla marítima do Pina/Boa Viagem, o trecho da orla marítima de Brasília Teimosa, e o trecho da orla marítima do bairro do Recife.

Esses espaços são apenas previamente estabelecidos em razão de que apresentam três extratos temporais de construção da cidade, perceptíveis a partir morfologias urbanas distintas, e por abrigarem, pelo menos a princípio, perfis socioeconômicos e culturais diferentes.

Ressalva-se, entretanto, que não se faz necessário delimitar, precisamente, o início e o fim de cada um desses trechos. Essa subdivisão funciona apenas como estrutura prévia de orientação da pesquisa de campo, vindo posteriormente a servir como base comparativa de verificação das continuidades e descontinuidades de percepção e significações "de público" que se pode apreender em cada um desses recortes.

Considerando ainda que experienciar a Calçada do Mar como paisagem implica numa relação direta do sujeito-pesquisador com o objeto de conhecimento, pelo uso do corpo, pelo movimento, concebe-se que tal experiência se estrutura a partir de três gestos básicos que possibilitam uma percepção sensível imersiva na paisagem: *caminhar*, *encontrar* e *atravessar*.

Esses gestos também atendem à necessidade de exposição do sujeito-pesquisador ao espaço público, como condição de experienciar o sentido de público que dele pode emanar. Assim, tem-se que:

- O *caminhar* se faz na medida em que o sujeito se coloca na intenção de se abrir à experiência do caminho, se sujeitando às afetações que o objeto da experiência lhe impõe nesse processo, deixando que tais afetações lhe ditem o curso a seguir, de forma errática, na perspectiva hodológica.

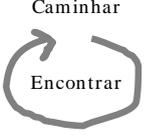
- O *encontrar* se dá a partir do próprio caminhar, quando no percurso as afetações levam o sujeito aos encontros (com os objetos, com os outros, e consigo mesmo), fazendo surgir deste ato uma convergência entre sujeito e objeto, e entre sujeitos, como *processos intencivos* próprios.
- O *atravessar* quando se dirige para uma reflexão sobre a experiência do caminho e dos encontros, onde o corpo não só está no mundo que o envolve, mas faz parte do mundo, atravessa-o e deixa-se por ele atravessar.

A partir disso, concebe-se que a investigação sobre a experiência de paisagem se estrutura como um *experimentum sensibilis*, por meio do qual se torna possível pensar o sentir a paisagem.

Esse *experimentum sensibilis*, no que implica na gestualidade do corpo, primeiramente orienta o sujeito a *imersão* na paisagem, como um mergulho, para a partir desse processo de introspecção conseguir *emergir* a paisagem à consciência, como revelação.

De forma esquemática, reúne-se no quadro abaixo (Figura 74) o procedimento metodológico concebido.

Figura 74 - Procedimento metodológico.

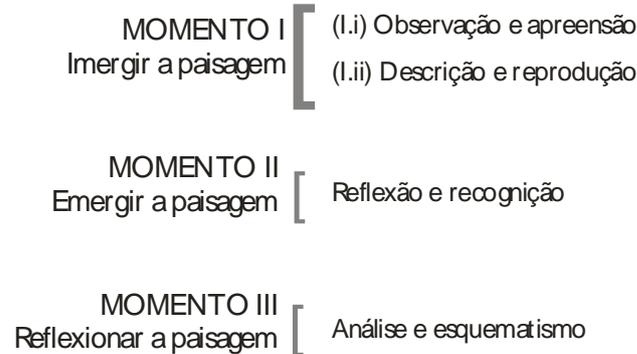
PROCEDIMENTO METODOLÓGICO						
	A dimensão espacial de análise	Os gestos estruturantes da experiência de paisagem	A análise reflexiva como abordagem	A imaginação como modo de acesso à paisagem		Produtos
				O processo da imaginação	A técnica da <i>collage</i>	
I Imersão na paisagem	Espaço vivido como espaço existencial da experiência de paisagem	Caminhar 	Observação	Apreensão	Captura	Desenhos, fotos e vídeos
			Descrição [eidética]	Reprodução	Separação e Organização	Imagens selecionadas Relato descritivo
II Emergência da paisagem		Atravessar	Reflexão	Reconhecimento	Montagem e colagem	Fotomontagens Narrativas visual-verbal
III Reflexão sobre a paisagem			Análise reflexiva [eidética]	Esquematismo		

Fonte: O autor (2017).

O procedimento metodológico aqui delineado, como um *experimentum sensibilis*, conforma-se em três momentos: o primeiro quando se *imersão* na paisagem, o segundo quando

a paisagem *emerge* à consciência, e o terceiro quando a paisagem é *reflexionada*, e torna-se objeto de conhecimento: **Momento I** (*imersir* na paisagem): I.i: Observação e apreensão e I.ii: Descrição e reprodução; **Momento II** (*emergir* a paisagem): reflexão e reconhecimento; **Momento III** (*reflexionar* a paisagem): análise e esquematismo (Figura 75).

Figura 75 - Etapas da metodologia.



Fonte: O autor (2017).

Na verdade, imersir na paisagem e emergir a paisagem podem ser atos de um mesmo momento. Pensar o sentir a paisagem, por sua vez, caracteriza a construção do conhecimento como síntese compreensiva dos dois momentos anteriores. Ainda assim, não se quer fazer acreditar que os momentos descritos acima se estruturam de forma hierarquizada. A organização e aparente ordem que aqui se estabelece se dá mais em razão da necessidade de demonstração metodológica da reflexão sobre a experiência de paisagem, do que constitui como determinante.

Tomando-se por empréstimo uma declaração de A. Cauquelin, intenciona-se: "Que a paisagem que se enuncia diante de mim e me oferece sua proposta preencha as condições de sua produção entre o espetáculo que tenho diante de mim e a forma geral na qual ela deve se mover para que eu possa apreendê-la" (CAUQUELIN, 2007, p. 118).

Momento I: imersir na paisagem

Imersir na paisagem tem aqui o sentido metafórico do mergulho em um meio aquático. Imersir como mergulhar, submergir, entrar em outra densidade, sentir o desconforto da pressão que aumenta à medida em que se aprofunda. Serve, assim, como figura de linguagem que sugestiona pensar o sentir pela ótica de quem está imerso no processo de percepção da paisagem, a partir de dentro, em profundidade.

Esse momento se subdivide em dois: (i) Observação e apreensão e (ii) Descrição e reprodução, como a seguir.

Momento I.i: Observação e apreensão

Esse é o momento de observação primeira para *apreensão* da paisagem, a partir do *caminhar*, utilizando-se da *captura* de imagens indiciais e significativas da experiência, geradas pelas afetações que o espaço público promove no sujeito, no seu processo de *observação* ativa do espaço.

O caminhar é admitido aqui como forma de ir ao encontro (de), e de experienciar os encontros (com). O corpo e os gestos no espaço (pela corporeidade) são índices dos discursos sobre o espaço, sobre a experiência espacial.

A experiência de imersão se inicia pela atividade do caminhar. Se considera que o caminho, propriamente, não se compreende previamente como um dado que está no mapa, mas só se constitui e se apresenta no exercício da deambulação, do movimento do corpo no espaço, que verdadeiramente espacializa, constrói o espaço, mais do que simplesmente o ocupa.

O caminho, assim, não se institui como forma pré-definida na experiência espacial do sujeito, não se apresenta como um mapa estruturado para guiar o passear "seguro". O caminho vai tomando forma na medida em que se empreende o próprio ato de caminhar.

O caminho, como base espacial, não é o da geometria euclidiana, visto que pela experiência ele não se inicia nem termina em pontos pré-definidos em termos de posições geométricas. O caminho não é unidirecional, não é quantificável, não é mensurável quantitativamente, mas apenas qualitativamente.

Graças à ausência de pontos de referência estáveis, o nômade tem desenvolvido uma capacidade para construir o seu próprio mapa a cada momento. Sua geografia sofre mutação contínua, se deforma ao longo do tempo, dependendo do deslocamento do observador e da perpétua transformação do território (CARERI, 2002, p. 42, tradução nossa)¹⁷².

Estar sujeito às contínuas modificações e deixar-se guiar por elas é próprio da deriva, da errância. Não há ponto de partida, nem ponto de chegada. Não há caminho propriamente definido, há só terra, céu e o horizonte como ponteiros de uma única bússola.

Assim, considera-se que "[...] a cidade pode ser descrita a partir de um ponto de vista estético-geométrica, mas também a partir de um ponto de vista estético-experimental"¹⁷³

¹⁷² Tradução de: "Gracias a la ausencia de puntos de referencia estables, el nómada ha desarrollado una capacidad para construir a cada instante su propio mapa. Su geografía sufre una mutación continua, se deforma en el tiempo en función del desplazamiento del observador y de la perpetua transformación del territorio" (CARERI, 2002, p. 42).

¹⁷³ Tradução de: "[...] la ciudad puede describirse desde un punto de vista estético-geométrico, pero también desde un punto de vista estético-experimental" (CARERI, 2002, p. 184).

(CARERI, 2002, p. 184). E é sobre esta última perspectiva que a experiência de paisagem da Calçada do Mar se empreende.

Assim, o caminho serve apenas como suporte da experiência sensível primeira, na qual o sujeito se deixar afetar pelos objetos e pelos outros sujeitos, tanto quanto afeta-os:

[...] cada deformação é um acontecimento, um lugar útil para orientar-se e com o qual o construir um mapa mental desenhado com uns pontos (lugares espaciais), umas linhas (percursos), e umas superfícies (territórios homogêneos) que se transformam ao longo do tempo (CARERI, 2002, p. 44, tradução nossa)

174.

Nesses termos, o caminhar se verifica como prática estética dado às sensações nas quais o sujeito da experiência toma consciência delas, ainda que nesse primeiro momento de contato as experiências sejam *mediatamente* corpóreas e intuitivas.

O corpo subjetivo que se lança no caminho, e que caminha, se dispõem tanto na sua capacidade cinestésica, do movimento, quanto sinestésica, das sensações. Se abre em toda a porosidade que lhe constitui, à aspereza e à maciez, ao sólido e ao líquido, ao quente e ao frio.

Esse percurso de afetações não se constitui em mero desenrolar sensorial, mas estrutura a dimensão sensível da experiência, possibilitando o estabelecimento dos encontros - o momento de revelação primeira do mundo como lugar para o sujeito.

Nisso, o sujeito se dirige pelas afetações que lhe acometem. No caminhar um fluxo ininterrupto de acontecimentos é a única trilha a seguir. O que o perturba, incomoda ou obstacula o seu movimento, tanto quanto o que lhe afaga e lhe apraz é que determinam a direção dos seus passos, é o que provoca a inclinação do corpo numa ou noutra direção. E, assim, o caminho se faz no rastro do movimento do corpo-sensível.

Assim, o caminhar se estabelece como ato e gesto estruturante da experiência de paisagem, a partir do qual se torna possível refletir sobre o *público*.

A imaginação aqui opera no sentido de seu primeiro ato, o da apreensão, como apreensão do caminho pelos sentidos, estruturando a apreensão do espaço e do tempo, estruturando a percepção. Nesse processo, a imaginação recorta unidades espaciais da totalidade do espaço da experiência.

Nesse momento, um conjunto de imagens são apresentadas ao sujeito da experiência, e apreendidas em razão da própria movimentação e sensações lhe atingem.

Essas percepções da experiência são capturadas a partir de desenhos, de fotos e

¹⁷⁴ Tradução de: "[...] cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para ser guiados y con el qual construir un mapa mental dibujado con unos puntos (lugares espaciales), algunas líneas (recorridos), y unas superficies (territorios homogéneos) que se transforman a lo largo del tiempo" (CARERI, 2002, p. 44).

vídeos, como índices primeiros da relação sujeito-objeto, o que permite, posteriormente, construir sobre tais imagens indiciais unidades de percepção mais amplas, que ajudam a compreender as partes pelo todo, e vice-versa.

Momento I.ii: descrição e reprodução

A experiência começa a ter significado a partir dos *encontros* entre sujeito e objeto, como momentos passíveis de serem descritos e *reproduzidos* pela imaginação.

O foco aqui é na formação de uma primeira percepção-consciente do espaço, do *objeto enquanto encontrado*, pelo sujeito.

Ir ao encontro é uma grande tarefa, que requer preparação do espírito, principalmente quando o encontro é *com* os outros e, reflexivamente, consigo mesmo.

Esse encontro é condicionado pelo caminho, e diretamente implicado pelas afetações do sujeito no percurso. É o encontro com a alteridade, com a cidade múltipla e diversa. Estar preparado para encontros inesperados, fortuitos, não previstos, não desejados, não premeditados é estar disponível e aberto ao *por-vir*.

A imaginação, nesse segundo momento, atua segundo um processo de *reprodução* - quando as imagens capturadas diretamente pela sensibilidade são separadas e organizadas temporalmente, possibilitando o refazimento do percurso, do caminho e do caminhar. Nesse processo, a imaginação reúne passado e presente, produzindo sínteses espaço-temporais, permitindo a apreensão de um todo maior.

Como registro e interpretação desses encontros, a partir de uma seleção prévia das imagens mais significativas da experiência, é produzido um relato descritivo, associado às imagens selecionadas, discorrendo-se sobre a experiência no que tange às propriedades e relações espaço-temporais que foram percebidas.

Seguindo o entendimento de Santaella (2009), e em consonância com Embree (2011), a descrição se constitui para a fenomenologia numa forma de aproximação *daquilo que se dá, como se dá*, na busca pela essência das coisas - o que se entende como uma *descrição eidética*.

A descrição é um modo linguístico de expressão, que no caso em questão é utilizada para relatar uma experiência de paisagem, como experiência marcadamente da sensibilidade, expressa visualmente e verbalmente. Então, fala-se aqui de uma descrição que é *visual-verbal*, associando imagem e texto como forma de caracterização do mundo, juntando a percepção e o conhecimento (SANTAELLA, 2009, p. 293).

Uma das funções principais da descrição é a *denotação*. Entretanto, isso não significa que a descrição funcione como um espelhamento do mundo, mas sim como uma *arte de reconstrução do referente* (SANTAELLA, 2009). Se por um lado a descrição tem como papel

principal caracterizar lugares, personagens, etc., como na visão de Ducrot e Tudorov (apud SANTAELLA, 2009) por outro se chama a atenção para o fato de que a realidade referida não é somente a que é apreendida pelo mundo dos sentidos (*o mundo lá fora*), mas também aquela onde se situa o discurso imaginário.

A descrição não contém uma narrativa, mas a narrativa pressupõe uma descrição, tendo em vista, inclusive, que muitos textos descritivos se inserem em textos narrativos. Uma outra característica que serve para diferenciar a descrição da narração, grosso modo, é que na primeira o tempo é contínuo, enquanto na segunda o tempo é descontínuo. Ainda, a descrição se estabelece mais como um registro dos atributos sensíveis das coisas, enquanto que a "[...] narrativa começa onde começam os verbos de ação" (SANTAELLA, 2009, p. 323): "[...] podemos muito bem descrever o dinamismo dos ritmos vitais de uma paisagem, sem que isso apresente qualquer traço de narratividade" (SANTAELLA, 2009, p. 324).

A descrição é entendida aqui conforme Santaella (2009), como um processo de exposição da apreensão sensória para a linguagem verbal. Descrever é "[...] traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio de nossos sentidos"¹⁷⁵ (SANTAELLA, 2009, p. 295).

Assim, "[...] a descrição pressupõe a percepção, a atenção, a observação, tanto a observação que se volta para fora, quanto a observação abstrativa, voltada para dentro da imaginação" (SANTAELLA, 2009, p. 295).

A linguagem descritiva, pelo exposto, se apresenta como um processo de tradução das qualidades aparentes das coisas pelo verbal, no ato de se aproximar do modo como os objetos se apresentam à consciência (SANTAELLA, 2009)¹⁷⁶.

Momento II - Emergir a paisagem: reflexão e reconhecimento

A emersão da paisagem é, propriamente, o momento em que ela se apresenta à consciência, sendo a experiência, e não propriamente a paisagem, representada imageticamente pela utilização da técnica da *collage*.

As expressões de paisagens oferecidas pela *collage*, que emergem por meio da imaginação, se constituem mais como um modo de apresentação da paisagem à consciência, do que propriamente têm a intenção de representar uma determinada paisagem.

¹⁷⁵ Esclarece ainda Santaella que considera como sentidos "[...] não apenas a visão, audição, tato, paladar, olfato, mas também a imaginação com uma espécie de sentido interior" (SANTAELLA, 2005, p. 295).

¹⁷⁶ Santaella (2005) subdivide a linguagem descritiva em três outros tipos: *descrição qualitativa*, *indicial* e *conceitual*. A explicitação da linguagem descritiva aqui adotada se caracteriza mais proximamente da que a autora concebe como sendo a *indicial*, na submodalidade de *índice denotativo* (frente às outras duas submodalidades denominadas de *índice sugestivo* e *pars pro totu*).

Esse momento trata do processo de *reconhecimento* pela imaginação, que se consolida no ato do *atravessar*. Diante dessa experiência, se torna possível a *montagem e colagem* das imagens capturadas pelos desenhos, pela fotografia, pelo vídeo, construindo-se *narrativas visuais* (como narrativas espaço-temporais) que remontam a experiência do caminho e dos encontros, dando-lhes significado.

Destaca-se que a montagem é entendida como tendo a "[...] capacidade para destilar experiências perceptivas e fenomenais complexas em um meio visual de fácil compreensão por grandes audiências públicas" (ISABELLA STEWART ..., 2014, p. 17, tradução nossa)¹⁷⁷.

Seguindo a mesma perspectiva de G. Deleuze, lembrada por Peixoto (1992), acredita-se que a montagem é modo de criar o impalpável, no tempo, como um modo de *retratar as coisas na sua "durée"*, como, ilustrativamente, se pode observar na montagem cinematográfica.

O foco aqui é na constituição de um pensamento ampliado do sujeito, frente ao objeto da experiência, e frente a si mesmo como sujeito e objeto da sua própria experiência.

O caminhar e o encontrar são meios e fins do atravessar. Atravessar aqui assume um sentido duplo. Tanto é o rasgar o espaço e o tempo no processo de deslocamento do corpo-sensível, quanto ser atravessado por eles; o que significa atravessar e deixar-se atravessar pelo mundo.

Assim, o atravessar como gesto e como ato é considerado em duas acepções: como experiência física de atravessamento do espaço, de trajeção, ao modo de A. Berque expõe, e como estrutura narrativa do espaço atravessado, ao modo de F. Careri explicita.

É a partir desse atravessamento que a sensibilidade e o entendimento entram em inter-relação pela operação da *faculdade da imaginação*, ao modo de I. Kant.

As fotomontagens, realizadas no processo de *reconhecimento*, e admitidas como expressões da experiência de paisagem, são consideradas como imagens entre o sensível e o inteligível, entre o visual e o verbal. Nesse sentido, se processa uma narrativa visual-verbal, num hibridismo de linguagens.

O gênero linguístico narrativo se esclarece, fundamentalmente pela inserção de verbos de ação, como visto em relação à descrição. Na narração, a temporalidade é marcadamente um elemento central, e se estabelece pela ligação com ações ou acontecimentos.

Mas essa sucessão temporal dos acontecimentos, tão caracteristicamente marcada e distintiva dessa linguagem, em sua *potência formada da história* (SANTAELLA, 2009), pode se conformar como uma *narrativa espacial*.

¹⁷⁷ Tradução de: "[...] montage has the capacity to distill complex perceptual and phenomenal experiences in a visual medium easily understood by broad public audiences" (ISABELLA STEWART ..., 2014, p. 17).

Na narrativa espacial, sequências como conjunto encadeado de ações narrativas podem ser identificadas por um nome que funcione como seu indicador, conformando-se, assim, uma trama narrativa pelo conjunto de sequências narrativas.

Assim, a narrativa espacial pode ser entendida como:

[...] aquela em que a linearidade - começo, meio, fim - da história narrada é rompida, isto é, os eventos não se encadeiam sequencialmente [...]. [...] em vez de relações de contiguidade entre as sequências do acontecimento, estabelecem-se relações mais complexas, ou seja, organizações paralelísticas - simetrias, gradações, antíteses - responsáveis por uma multiplicidade simultânea de visões de um mesmo evento (SANTAELLA, 2009, p. 326).

O objetivo da narração espacial, nesta pesquisa, é a exploração do seu aspecto qualitativo, na condição de se criar possibilidades de histórias, e não uma história definitiva, conforme aponta Santaella (2009)¹⁷⁸.

Assim, a narrativa visual-verbal se constrói para se poder compreender mais proximamente a narratividade contida na própria experiência de paisagem, na forma como apreendida, como percebida e como interpretada pelo sujeito-pesquisador.

Se a descrição é própria da denotação, e prescinde da linguagem, podendo a imagem servir como signo (na relação entre significante e significado), intuímos, por outro lado, que a reflexão se abre à conotação, exprimindo uma significação (BAUER; GASKELL, 2008), como se vê no Momento III.

Momento III - Reflexionar a paisagem: análise e esquematismo

Este é o momento de síntese, quando a atitude reflexiva se processa em sua totalidade, a partir do que se pode experienciar no *caminhar*, no *encontrar* e no *atravessar*.

A análise reflexiva da paisagem não é propriamente um ato último de uma estrutura linear de acontecimentos. A reflexão é atividade que acompanha todo o processo da imaginação, afirmando-se sempre que é possível constituir esquemas cognitivos a partir da organização, seleção e montagem das imagens capturadas no processo.

Como análise *eidética*, o que se busca é a compreensão das estruturas essenciais que possibilitam pensar a experiência de paisagem da Calçada do Mar como fenômeno intersubjetivo no espaço público da cidade.

Assim, é por meio do esquematismo que na imaginação se chega a *pensar o sentir*, associando-se, derradeiramente, entendimento e sensibilidade na compreensão da experiência

¹⁷⁸ Segundo Santaella (2009), a linguagem narrativa se subdivide em: narrativa icônica, narrativa, espacial e narrativa simbólica. Como visto, adota-se nesta pesquisa a narrativa espacial com referência para a construção das narrativas visuais-verbais, por considerá-la mais próxima dos propósitos desta investigação, que notadamente lida com os aspectos espaciais e temporais como experienciados.

de paisagem como uma experiência pública de cidade.

Referências

BANKS, Marcus. *Dados Visuais para pesquisa qualitativa*. Trad. José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Trad.: Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014(b).

BMIAA - Bigmat Internacional Architecture Agenda. *Lina Bo Bardi in Italy, a retrospective at MAXXI Roma*. Events, 2014. Disponível em: < <http://www.bmiaa.com/lina-bo-bardi-italy-retrospective-maxxi-roma/>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

BRONSTEIN PASSARO, Lais. *Rowe, Berlin, etc*. DC. Revista de crítica arquitetônica, n. 1, 1998. Disponível em: < <http://upcommons.upc.edu/handle/2099/1919?locale-attribute=en>>. Acesso em: 02. set. 2016.

CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Trad. Maurice Pla, Steve Piccolo, Paul Hammond. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CASTELLO DI RIVOLI. Jan Dibbets: un'altra fotografia. Torino: Museo d'Arte Contemporanea, 2014.

CASTRO, Cleusa de. *Collage: justaposição e fragmentação em arquitetura*. [Tese]. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

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

CORBETA, Andrea. *Aldo Rossi, Disegni 1980-1996*. Architecture, Exhibitions, 2012. Disponível em: < <http://www.yourownguide.com/aldo-rossi-disegni-1980-1996/>>. Acesso em: 02 set. 2016.

CORAJOURD, Michel. A paisagem é o lugar onde céu e terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da Paisagem*. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 215-225.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993.

EMBREE, Lester. *Análise Reflexiva*. [Ebook]. Bucharest: Zetta Books, 2011.

FERRY, Luc. *Kant: uma leitura das três "Críticas"* (Kant: une lecture des trois 'Critiques'). Trad. Karina Jannini. 2a. edição. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ISABELLA STWEART GARDNER MUSEUM. *Composite Landscapes: Photomontage and landscape architecture*. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2014.

IWASSO, Vitor Rezkallah. Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. ARS, v. 8, n. 15, São Paulo, 2010, p. 36-53. Disponível em: <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100004>. Acesso em: 19 ago. 2016.

LABUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Trad. Sergio Maduro. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins: 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papiрус, 1989.

MIYADA, Paulo. *New Babylon de Constant na 29ª Bienal de São Paulo*. Urbânia 4, 2011. Disponível em: <<http://urbania4.org/2011/12/14/new-babylon-de-constant-na-29a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

NIEUWENHUYTS, C., *New Babylon – A Nomadic City*, in the exhibition catalogue published by the Haags Gemeentemuseum at Hague, 1974. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic709752.files/WEEK%207/CNieuwenhuis_New%20Babylon.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2016

ORCHARD, Karin. *Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau*. Tate Papers, n.8, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o invisível: a ética das imagens*. In: NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 301-320.

ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008a.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem*. Estudos. Lisboa: Universitas Oliponensis. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SILVA, Gladys Neves da. *Arquitetura e collage: um catálogo de obras relevantes do século XX*. [Dissertação]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura, 2005.

SILVA, Gladys Neves da. *Collages arquitetônicas*. *Arquitextos*, ano 09, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/98>>. Acesso em: 02 set. 2016.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Trad.: Alfredo Morais. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

Sites:

<http://www.richardlong.org/documentary.html>

<http://www.robertsmithson.com/essays/ess.htm>

<http://www.hamish-fulton.com/>

<http://www.moma.org/>

<http://www.tate.org.uk/>

ANEXO A – PARECER DA PROF^a. ANA RITA SÁ CARNEIRO RIBEIRO

Parecer Tese de Fábio Cavalcanti - MDU/UFPE

Imaginação, sensibilidade, inquietação e empenho estão presentes, por isso preciso dizer, logo no início, que este Memorial de Qualificação de Tese espelha o íntimo de um pensador que perseguia a essência da sabedoria, porque tinha a sede do conhecimento. Sua observação diante do mundo era intensa e profunda, um olhar paisagístico educado e sensível, sem cansaço, constatado nos seus gestos, e aqui registrado precisa, meticulosa e didaticamente, incluindo gráficos e foto-colagens que inflamam a imaginação. De um total de oito capítulos propostos no sumário foram concluídos seis com tal precisão e eficiência que surpreendem pelo rigor científico e domínio do conteúdo interdisciplinar unindo a filosofia da paisagem e o urbanismo, na construção da tese **Paisagem como res publica. A Calçada do Mar do Recife**. Com isso Fábio Cavalcanti promove uma discussão fenomenológica de profunda habilidade e clareza que possibilita a compreensão da dimensão intersubjetiva presente na experiência pública de paisagem que emerge da Calçada do Mar, natureza que anima o corpo “**plano de contato da proximidade da onda que golpeia com força a rocha, da areia que desliza sob os pés e que se solidifica no passeio, da água que salga os corpos, e que preenche os poros**” – palavras suas.

A experiência de paisagem se faz no exercício do caminhar que gera sentimentos, descobertas e consciência do corpo e do espírito como um gesto de liberdade. A sensibilidade e capacidade intelectual do autor leva-o a assumir o papel de observador de si mesmo porque ele é sujeito da experiência e objeto da própria experiência, como ele mesmo diz, no processo de interpretação da dimensão material-sensível do universo de questões levantadas na relação paisagem, espaço público e cidade. O texto proporciona um constante repensar como um movimento de indagações que provoca no ser humano, penetrando na história de cada um e na razão de existência, demonstrando que a paisagem como forma de ver o mundo é revolucionária porque nos confronta com os outros e com nós mesmos.

Esse trabalho não saiu de minha mesa desde 2017, ano de sua defesa e da partida de Fábio, mas precisei passar por fases de impacto, inibição e dúvida até estar convicta de sua grandiosidade para ser partilhado com estudiosos de centros de pesquisas brasileiros e outros além das nossas fronteiras como a Universidade de Lisboa que ele tanto almejava. A missão de Fábio continua viva no nosso Laboratório da Paisagem de construir a cidade a partir da percepção de suas paisagens para não perdermos o rumo.

Recife, 28 de janeiro de 2020.

Ana Rita Sá Carneiro

Professora do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano – MDU e Coordenadora do Laboratório da Paisagem do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco.

ANEXO B – PARECER DA PROF^a. ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO

PARECER

Acedendo ao convite da Professora Ana Rita Sá Carneiro para fazer parte da banca de qualificação do doutorado de Fábio Cavalcanti, ocorrida em 11 de abril de 2017, foi sem hesitação que manifestei desde logo a minha aceitação.

Conhecendo o extraordinário trabalho de pesquisa teórica e intervenção prática do Laboratório da Paisagem do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, seria previsível que o trabalho de um dos seus colaboradores apresentasse qualidades científicas e metodológicas muito exigentes.

Todavia, a leitura da tese de Fábio Cavalcanti, intitulada *Paisagem como experiência de (res) publica: A Calçada do Mar, Recife, Brasil*, excedeu todas as expectativas. Trata-se de um notabilíssimo estudo, que alia o rigor conceptual de um doutorando que coloca na sua escrita toda a disciplina de um arquitecto com uma dinâmica especulativa própria de um filósofo.

Na arguição então realizada via Skype, salientei como grandes méritos: a excelente construção do texto, em que se aliam a o cuidado com o desenho das categorias pontuadas com algumas pausas, que são momentos mais meditativos e de ponderação. Ademais, a proposta de interpretação e intervenção n'A Calçada do Mar no Recife, foi amplamente fundamentada com imagens que nunca são ornamentos, antes integradas no texto e também devem ser lidas como texto.

O trabalho apresentado, e brilhantemente defendido, partia de uma compreensão teórico-conceptual da Paisagem para vir a sustentar a dimensão sócio-política das paisagens – com fisionomias singulares e individualizadas – como lugares de convivência dos seus habitantes e dotados de particular força de coesão social. Cidade e paisagem não se antagonizam, antes se complementam.

Perante o trágico da nossa situação contemporânea em que se assiste ao acentuado divórcio entre cidades (gigantes edificadas) sem paisagem e paisagens distantes musealizadas como lugares exóticos para o consumo turístico (também ele destruidor), há que relevar o paciente esforço dos estudiosos de diferentes áreas em fortalecer os Estudos de Paisagem. Deles pode depender em grande medida o futuro sustentável das nossas cidades e das gerações vindouras.

Pelo exposto, e enquanto responsável pela linha de investigação em Filosofia da Paisagem da Universidade de Lisboa, sustento a importância da publicação da tese de Fábio Cavalcanti, intitulada *Paisagem como experiência de (res) publica: A Calçada do Mar, Recife, Brasil*, na versão então apresentada, apenas carecendo de uma ou outra correcção que as ilustres orientadoras achem por bem inserir.

Lisboa, 15 de Janeiro de 2020

Adriana Veríssimo Serrão

Professora Associada com agregação do Departamento de Filosofia
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
adrianaserrao@fl.ul.pt

ANEXO C – PARECER DA PROF^a. MARIA DE JESUS DE BRITO LEITE

Laboratório de Investigação do Espaço na Arquitetura - LIA

Recife. 31 de Janeiro de 2020

PARECER TESE DE FABIO CAVALCANTI**MDU-UFPE****“PAISAGEM COMO *RES PUBLICA*. A CALÇADA DO MAR DO RECIFE”**

Passado todo um longo tempo da partida de Fabio Cavalcanti, é com muita dificuldade e emoção que registro aqui meu parecer sobre sua Tese, que foi por nós discutida com a feliz presença dele, no seu exame de qualificação, em abril de 2017. Quase três anos se passaram.

Mas registrar aqui minhas impressões de desde então, da Tese de Fabio, é inseparável de comentar o ser humano Fabio. Quem, se não Fabio, se proporia a discutir a paisagem na fronteira dos conhecimentos do Direito à Paisagem e da Paisagem como bem público? E quem trataria um tema desse, com tamanha poesia, desenhada nas palavras, nas ideias, mas também desenhada nos registros de suas percepções do lugar? Na verdade, reconhecer os arrecifes que fazem do Recife sua marca fundadora, como “uma calçada do mar”, é já pura poesia.

Então, ter participado e acompanhado o desenvolvimento da Tese de Fabio, sob a batuta de Ana Rita Sa Carneiro e sob a proteção do Laboratório da Paisagem, foi um aprendizado em variados níveis. Primeiro, pelo exercício da transversalidade disciplinar, diálogo tão difícil e tantas vezes pouco compreendido, mesmo no ambiente acadêmico. Fala-se muito em multidisciplinaridade, em interdisciplinaridade, mas constituir algo novo a partir das interações entre disciplinas é praticar o que Heidegger dizia, é entender que a “fronteira” é aquele lugar a partir de onde tudo começa. Segundo, porque aprofunda uma das mais novas e bem vindas teorias, que é a teoria da Paisagem, esse campo de afeto pelo conhecimento que une saberes até então individualizados. E terceiro - embora ainda existam tantos outros! - pelo presente metodológico que Fabio nos deixou impresso no seu documento, que foi “deixar ver”, concretamente, o subjetivo de nossas apreensões”, de nosso sentimento de mundo. Uma revelação impactante! Na verdade, uma contribuição ímpar.

Algumas teses são muito ricas, criativas, alguns temas são realmente inéditos. Mas, tudo isso é muito pouco para descrever a Tese com que Fabio nos presenteou. A Tese da “Paisagem como *Res Publica*” é contribuição teórica ao Patrimônio Histórico, à Paisagem, ao Urbanismo, à Arquitetura, à Filosofia da Paisagem, ao Direito urbanístico, à Fenomenologia da Percepção ... Mas, acima de tudo, a Tese de Fabio é um desvendamento, um registro palpável da subjetividade humana. Merleau-Ponty falava que perceber é apalpar com o olhar. Fabio provou, com sua Tese, essa dimensão concreta do sentimento. Essa capacidade que o neurocientista Antonio Damasio, nos faz compreender o porque da Evolução do Ser Humano; que nos diz que sem ele, sem o sentimento, não estaríamos aqui, não saberíamos o que é “um mundo”. Mesmo em tempos tão obscuros, ainda uma esperança de futuro. Nada mais justo do que ver essa Tese perpetrada em livro.

Professora Maria de Jesus de Britto Leite

Doutora em Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP

Co-coordenadora do Laboratório de Investigação do Espaço na Arquitetura (LIA)

Coordenadora do Instituto Futuro - UFPE

ANEXO D – PARECER DA PROF^a. LÚCIA M. DE SIQUEIRA C. VERAS

Parecer sobre tese | Paisagem como *res pública*. A Calçada do Mar do Recife

Autor | Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves

“O caminho é pela paisagem”

Em abril de 2017 tive o privilégio de participar da Qualificação da tese **Paisagem como *res pública*. A Calçada do Mar do Recife**, do arquiteto urbanista Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves, da Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da professora Dra. Ana Rita Sá Carneiro. A banca, composta de três arquitetos e dois filósofos, tinha plena convicção de que estava diante de um pesquisador incomum, inquieto, sensível e profundo em sua busca pela compreensão da paisagem iniciada anos atrás, no princípio de sua formação, primeiro pelo entendimento da paisagem como projeto (na graduação), passando pela paisagem como patrimônio (no mestrado) para culminar com a paisagem como experiência fenomenológica (no doutorado). Ali falava o arquiteto, com a curiosidade de um filósofo, preocupado com as questões da cidade e possibilidade de pensá-la criticamente pela paisagem, como vínculo possível de reconciliação política entre os que projetam e planejam e os que vivem o espaço público urbano. Por trás do pesquisador, havia também o compromisso do técnico do Iphan, onde Fábio trabalhou por mais de dez anos e que, por isso mesmo, sinalizava para ele as dificuldades de se considerar a paisagem como categoria do pensamento para inseri-la em políticas públicas de desenvolvimento urbano.

Seu trabalho é primoroso! Elegante, didaticamente bem construído e claro para quem consegue acompanhar o seu profundo mergulho conduzido pelos autores que elegeram para lhe apoiar, sejam da arquitetura, do urbanismo, da sociologia, da antropologia e, fundamentalmente, da filosofia. Nessa costura, o fio da meada é uma linha de pedra rochosa, o arrecife natural da Calçada do Mar do Recife, que em suas palavras, “nos possibilita *pisar com os olhos e ver com os pés à cidade*”. Os pés que caminham e lhe permitem o deslocamento do corpo no espaço, acariciam a textura da areia, da salsa de praia, das pedras e das águas salgadas do mar, percurso que também fazem os seus olhos, varrendo o horizonte da terra que originou a cidade. Fábio captura o entrelaçamento das pessoas com a paisagem, homens de mar, de pedra, de areia, vendendo óculos, brincando de mergulhar, ou introspectivo em uma pedra, “a pedra de um homem só”, que cabisbaixo, parece compreender-se na porta do mar, pontuando a soleira como fronteira, fixo como uma pedra, lá está o homem-paisagem da Calçada do Mar.

Como revelar sua experiência fenomenológica? A própria experiência quebrou a resistência inicial para o uso de imagens e as fotografias são reconstruídas em fotomontagens, numa inusitada narrativa visual que aglutina o sujeito-pesquisador-observador. Imagens e palavras se fundem num encontro poético e sem adornos que relata uma experiência única de paisagem. Há muito que se falar e desdobrar do trabalho de Fábio. Como bem define em sua abertura, o que lhe interessa é ser menos determinista sobre uma questão específica e ser mais provocativo em torno de discussões que relacionem espaço público, cidade e paisagem. Sim Fábio, meu generoso amigo, você conseguiu decifrar, “***o caminho é pela paisagem***”!

Lúcia Veras

Recife, 31/01/2020