



USP ESALQ – ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Veículo: Vitruvius

Data: 25/02/2012

Link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4219>

Caderno / Página: - / -

Assunto: Estranhas paisagens

Estranhas paisagens

Marta Bogéa



Vermelho-Pungente para Dona Christina, 2011. Areia tingida, espécies arbóreas e madeira queimada [Casa M – 8ª Bienal do MERCOSUL]

Da janela de um edifício em Porto Alegre vislumbra-se um curioso campo cromático: o quintal de uma casa preenchido com pleno vermelho.

Surpreendente paisagem para um vizinho que a espreita.

Curiosa ocupação para quem ao rés-do-chão visita o espaço da Casa M.

A Casa M, sede onde se encontra o jardim_obra de Fernando Limberger, *Vermelho- Pungente (para Dona Christina)* (2011), é um local de encontro e, sobretudo, um espaço articulador a partir do qual se organizam debates, conversas e encontros em torno da 8ª Bienal do Mercosul (1).



Vermelho-Pungente para Dona Christina, 2011. Areia tingida, espécies arbóreas e madeira queimada [Casa M – 8ª Bienal do MERCOSUL]

Vale ressaltar a diferença entre quem avista a obra fora do espaço codificado pela arte e quem transita nos termos do sistema da arte. Pois o visitante de exposições as percorre preparado para o encontro com a obra, ou seja, prevendo deslocamento a partir do que nomeamos nossa realidade sensível.

O olhar desse outro hipotético, nosso vizinho demandado - que não foi ao encontro da arte - nos interessa aqui porque, de certo modo, esse trabalho se constitui num âmbito de trânsito entre o esperado, a cotidianidade e o desconforto e a surpresa típica das coisas que se apresentam “fora do lugar”. Olhar que vem de fora da expectativa da arte, do espaço codificado pelas obras.

Esse aspecto merece atenção e certa cautela. Entre o encanto fácil, sedutor, que as areias coloridas de Limberger costumam gerar, interessa pensar no desconforto que essas paisagens também suscitam.

Pode pisar? – pergunta cautelosamente um visitante; Não é tóxico? – se surpreende outro; e, na liberdade da infância - que enfrenta seus medos mais do que se imobiliza por eles - um pequenino se enterra nessa surpreendente paisagem “lunar” – expressão usada numa conversa entre amigos no jardim (2).

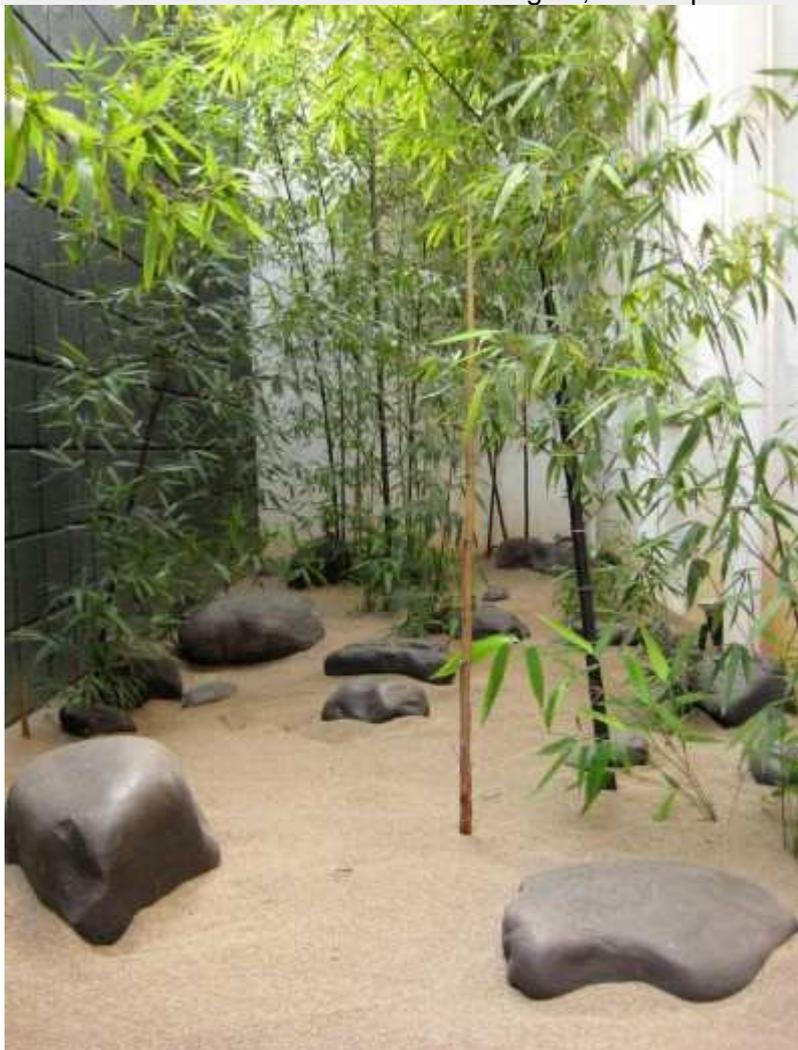
Uma historietta revelada pelo artista (3) em torno de outra obra nos permite avançar.

Jardim radioativo, obra de 2005 situada no recuo lateral de um escritório de arquitetura, ganha esse nome batizado na pergunta de um transeunte que interpela a recepcionista em busca de entendimento. Esse jardim se revela para quem passa na calçada. O amarelo atípico um tanto metalizado fortalece sua desnaturalização ampliando a presença evidente de um artifício. Reconhecê-lo desse lugar, para além da luz do amarelo em criteriosa articulação com os arbustos longilíneos e pedra constitutiva dessa paisagem é se aperceber de um dos traços potentes dessas paisagens: um lugar que naturaliza o artifício, desnaturalizando a natureza (4).

O radioativo durou pouco menos de dois anos, em 2007, atendendo ao pedido do proprietário, o jardim ganha uma segunda versão substituindo a areia amarela por outra areia ligeiramente bronze quase “natural” que acalma novamente a paisagem restituindo-a como paisagem esperada.



Jardim radioativo 2005 e 2007. Areia tingida, seixos pretos e bambu-preto. Jardim privado



Jardim radioativo 2005 e 2007. Areia tingida, seixos pretos e bambu-preto. Jardim privado

Aqui se revela um traço importante do artista. As obras não são perenes, se transmutam, se redefinem, o tempo lhes será necessariamente endereçado e reconhecido. Não ao controle excessivo e a fala imposta que exige a manutenção dos termos originais. Nada de vegetação severamente contida na poda nem de uma recusa ao observar as transformações, sejam de natureza vegetal, sejam do curso da vida se reinserido na estranha paisagem.

Assim o formigueiro é até certo ponto bem-vindo, a reivindicar de volta o território usurpado. Mesmo as folhas, os frutos que borram aquele límpido plano de cor... Até que a manutenção re-ordena seus fatores. Um fluxo que faz insuflar de tempo esses espaços.

De certo modo típico da matéria-prima que Limberger ousou adotar – as paisagens vegetais como parte componível do trabalho. Mas, sabemos que poderiam ser rigorosamente controladas a “mão-de-ferro” como tantos jardins existentes.

Essa exuberância, esse ligeiro descontrole, revela parte significativa da obra – uma obra que se faz atenta à natureza do tempo ao reconhecer as transformações inevitáveis pelas quais o espaço, no tempo, passará. E, ao invés de propor uma manutenção que sustente a paisagem como campo dominado, imutável, aceita os ruídos e a desordem para só depois retornar aspectos da forma proposta na origem.

Tempo cíclico, mas não exatamente circular uma vez que o retorno não devolve os elementos exatamente na mesma condição (5).

Constituindo uma espécie de tríade para essa nossa abordagem, vale lembrar a ação sobre o jardim interno do CCSP feito em 2008. Espaço conhecido, por si só deslocado, mata quase accidental, resultante da preservação da vegetação original remanescente dos jardins de três casas anteriores ao Centro Cultural, mantido pelos arquitetos do edifício. (6)

Aquela mata, fechada à primeira vista, um tanto inóspita ainda que absolutamente passível de transitar e rodeada pelo edifício, ganha uma inquieta vibração ao ser preenchida, sobreposta sua terra, por uma areia amarela, quente, quase natural.

Pigmento terroso apenas com mais luz. Muita luz. *Verde e Amarelo, 2008*, acende a paisagem e a perturba na mesma medida em que nos seduz por ela. Adoça o espaço antes opaco. Revela veredas, convida a caminhar, seduz o transeunte a se aventurar por aquele estranho pigmento gesto absolutamente pertinente e mesmo desejável nessa obra – ainda que não tenha sido autorizada a circulação pela administração do CCSP.

Estranho e encantador. Onírico mas familiar.

Uma operação que nesse caso se “limita” a inserir 13 toneladas de areia sobre a terra existente. E nos leva necessariamente a pensar sobre a materialidade da obra uma vez que ela só é possível em relação àquele existente, com seus platôs, sua vegetação, sua arquitetura. Obra que se traduz por uma operação que transforma o real ao inserir quantidade improvável de areia amarela e usufruir de um contexto materialmente constituído do qual é absolutamente interdependente e que por outro lado reinventa sensivelmente a partir da ação. Operação no real a partir do real habitual deslocado.



Jardim existente do Centro Cultural São Paulo



Verde e amarelo, 2008. Intervenção no jardim central do Centro Cultural São Paulo com 13 toneladas de areia tingida

Desse ponto vale descortinar duas outras obras: *Fértil*, Fazenda Serrinha Bragança Paulista 2003 e *Silêncio*, Ilha da Casa da Pólvora Porto Alegre, 1996.

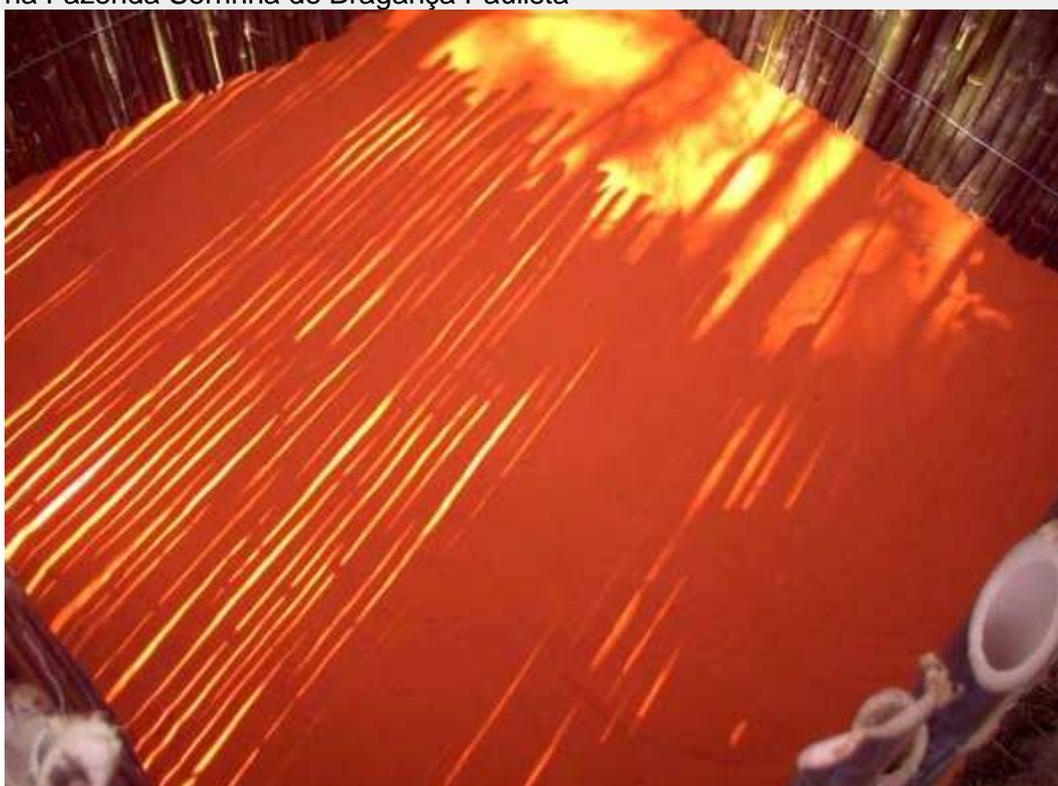
O primeiro parte da estufa de mudas como mote irradiador de uma ação que se revela em várias materialidades. Ora escala cromática que vai do azul a terra “plantada” num vaso azul. Ora curiosos bulbos amarelos ou azuis inseridos em vaso e protegidos por uma cúpula de vidro, ora um funil com pigmento vermelho sobre a tela de proteção das mudas, ora uma sementeira de pigmento, ou uma série de mudas de cor. Desse campo interior avançam sobre o terreno vasto da fazenda três canteiros cromáticos ativando diálogos com os diversos tempos de extração dessa fazenda. O canteiro laranja ocorre em diálogo com o plantio de eucaliptos; O azul, com cultivo de espécies para reflorestamento hoje lindeiro a estufa; O rosa se articula com os pastos. Canteiros que nascem da atenção a uma ação feita pelo proprietário da fazenda de cercar uma “voçoroca” (erosão) mantendo-a distinta, como vegetação espontânea, dos pastos controlados.

Campos de cor dos quais dois se mantêm na paisagem sempre refeitos ao menos uma vez por ano ou a cada invasão de uma vaca que resolve visitar aquele sonho rosa; ou a cerca que desmorona após uma tempestade. Nem sempre exatamente com a mesma cerca. Nos termos do artista (7):

“a cerca é um dos elementos e não me importa em nada que seja transformada como resultado da ação de um funcionário que lá estiver. Desde que em sintonia com todo o resto de cuidado da fazenda” (8)
Poderíamos dizer: que pertença, de certo modo, a cada tempo àquele lugar [!]



Fértil, 2003 - Materiais diversos, como areia tingida, terra, pigmento, madeira, cerâmica e vidro. Instalação na Fazenda Serrinha de Bragança Paulista



Fértil, 2003 - Materiais diversos, como areia tingida, terra, pigmento, madeira, cerâmica e vidro. Instalação na Fazenda Serrinha de Bragança Paulista



Fértil, 2003 - Materiais diversos, como areia tingida, terra, pigmento, madeira, cerâmica e vidro. Instalação na Fazenda Serrinha de Bragança Paulista



Fértil, 2003 - Materiais diversos, como areia tingida, terra, pigmento, madeira, cerâmica e vidro. Instalação na Fazenda Serrinha de Bragança Paulista

Mas é no conjunto de elementos que partem da estufa, perturbadores da ordem esperada, que aqui nos interessa abordar. Elementos delicados o bastante para se fazerem “pinta em fundo sarapintado”; mas estranhos o bastante para causar certo desconforto típico por serem mais pertinentes ao mundo dos sonhos que ao real.

Do mesmo modo que as caixas de cor espalhadas pela paisagem na “Intervenção em um prédio em ruínas com ponte em madeira e caixas de madeira pintada” definida em Silêncio.

É nessa chave que Fértil e Silêncio parecem se tocar. Partilhar de um solo comum. Na construção de um campo onírico no interior do real, interdependente desse mesmo real e realizado de modo difuso, distribuído em vários pontos da paisagem. Feito por ações não miméticas em relação ao existente, fruto de gestos absolutamente construídos e regrados que se afastam do existente, constroem um outro campo a se inserir como corpos estranhos e pertencentes, simultaneamente.



Silêncio, 1996 - Intervenção em um prédio em ruínas com ponte em madeira e caixas de madeira pintadas
Projeto arte construtora Ilha da Casa da Pólvora Porto Alegre



Silêncio, 1996 - Intervenção em um prédio em ruínas com ponte em madeira e caixas de madeira pintadas
Projeto arte construtora Ilha da Casa da Pólvora Porto Alegre



Silêncio, 1996 - Intervenção em um prédio em ruínas com ponte em madeira e caixas de madeira pintadas
Projeto arte construtora Ilha da Casa da Pólvora Porto Alegre

A operação que desloca obra de contexto é velha conhecida do mundo da arte. Estão muito bem estabelecidas desde que Duchamp constitui o gesto original que desencadeará e desnudará a relação obra x contexto com o urinol.

Mas não é bem disso que se trata aqui. Se naquela linhagem de obras, que amplia e desdobra o gesto de Duchamp, os elementos corriqueiros ganham outro sentido ao usufruírem do contexto codificado dos museus. Aqui a operação ocorre invertida. Os elementos obra são inseridos no mundo “real” cotidiano. Não como monumentos como os antigos bronzes urbanos. Entretanto, mantendo traços indubitáveis de um gesto artístico inequívoco, próprio do campo da arte contemporânea, como restos, que partem de estruturas pertencentes à paisagem em questão, mas alteradas (9).

Observemos *Fértil*: Sementeiras de cor, Plantio de bulbos inimagináveis, Jardins de areia de uma única, potente e inesperada cor. A partir de elementos corriqueiros naquele contexto real essas inesperadas inclusões fazem daquele lugar um lugar des-locado - mais do âmbito dos espaços presentes nos sonhos do que dos espaços realizados.

Seria então o reconhecimento de um *‘unheimlich’*, nos termos propostos por Freud no texto *O estranho?* (10)

O texto de Freud elabora a formulação de um novo conceito psicanalítico e para isso inicia a abordagem pela etimologia e pela estética. Já de início, revela entender como estética “não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”. (11)

Aqui, já por essa ressalva - a atenção as qualidades do sentir e não apenas ou especificamente à noção de beleza - começa nosso interesse por sua aproximação.

Para Freud, estranho será aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar e não, como no senso comum se imagina, algo inteiramente desconhecido. Nos termos do autor:

“A palavra alemã *‘unheimlich’* é obviamente o oposto de *‘heimlich’* [‘doméstico’], *‘heimisch’* [‘nativo’] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é *‘estranho’* é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. “Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.” (12)

Após se ater a etimologia da palavra em suas possíveis variantes em diversas línguas, retorna ao alemão para revelar:

“Em geral, somos lembrados de que a palavra *‘heimlich’* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (...) Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” (13)

E, no desdobramento de sua argumentação nos leva a compreender que haverá no âmbito do estranho algo do desconhecido, mas, que ao mesmo tempo, guarda traços do familiar.

Freud observará então, a partir de um dos aspectos que busca enfrentar, que “um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade”. (14)

Assim posto parece interessante refletir nas bases desse deslocamento do real esperado sobre essas obras aqui elencadas propostas por Limberger. Ao avançar sobre o campo do real e, ao mesmo tempo não se furtar a um inequívoco pertencimento - esses elementos quase que poderiam estar aí não fosse o grau de estranheza que o campo pictórico provoca – elas insistem em nos atrair e desviar.

Ao se apresentar como outro possível, deslocado, mas ao mesmo tempo inserido como suave ruído nas corriqueiras paisagens essas obras nascem então interdependentes com o contexto onde se instalam, com a paisagem real a partir da qual produzirá os desvios oportunos que irão nos fazer estranhá-las ao mesmo tempo em que buscamos reconhecê-las (15).

São coisas fora do lugar. Não por não pertencerem a ele, mas por a partir dele ativarem outro campo sensível, um campo “estranhamente familiar” provocado por esses elementos vibrantes na paisagem e aderidos de tal modo a ela que asseguram uma desconcertante ilusão de pertencimento ainda que quase irreal.

*

De saída, ao fim da conversa que elucida e ao mesmo tempo amplia e desloca as bases desse ensaio deparo-me com uma série de esferas de barro em tamanho diferente fixadas em alturas distintas numa parede lateral do ateliê. Perguntado o artista sobre o que era, ouço como resposta: “Um teste, ainda não tive tempo de ativá-las, mas guardam uma quantidade x de nutrientes que permitirá apenas que a Unha de gato se expanda em certo limite, transborde a esfera e se lance na direção da parede sem preenchê-la totalmente – uma irradiação.”

Novamente uma espécie de vírus, de campo que nasce a princípio delicadamente e de modo potente se expande. Controlado, até certo ponto. Obra que de certo modo se organiza na mesma chave material que as células verdes de 2008, Jardim inesperado constituído por Limberger para Hector Zamora em *Cícera* (16). Mas lá, pertinente à proposta de Zamora em relação ao experimento-casa, ocorria visivelmente pertencente a outro registro como uma paisagem improvável.



Células verdes, 2008 - Espécies epífitas, esferas cerâmicas, substrato, caos de aço e sistema de irrigação
Trabalho em colaboração ao projeto Cícera de Hector Zamora



Células verdes, 2008 - Espécies epífitas, esferas cerâmicas, substrato, caos de aço e sistema de irrigação
Trabalho em colaboração ao projeto Cícera de Hector Zamora

Aqui, a partir da matriz tão conhecida dos muros de trepadeira cobertos de unha de gato presente em toda a cidade, voltamos ao âmbito de suspensão que nos tira o sossego quando as obras insistem em nos deslocar – não cabem aqui quietadas no formato que se lhes espera. Nem pura fantasia, nem imaginação. Lugar a partir da realidade onde uma estrutura onírica se infiltra e persiste.

notas

1

Vale comentar o quanto de singular há nesse pequeno espaço como programa proposto pela curadoria, constituir um endereço que antecedeu em meses a abertura da exposição bem como a transpassará, fora da vizinhança imediata dos galpões, mas próxima o suficiente da centralidade a partir da qual os edifícios ocupados [que nesse caso não se limitam aos habituais galpões, Santander e MARGS]. Oportuno endereçamento que leva a exposição ao âmbito de um tempo/espço de usufruto mais amplo que a exposição em si, tanto em formato mais casual quanto em tempo mais distendido. Aliás, um aspecto preciso que permeou a concepção geral da 8ª Bienal do MERCOSUL, desde a casa M passando pelas intervenções da “Cidade não vista” essa é uma exposição que se faz em tempo-espço mais amplo que o da exibição principal. Mais a respeito da Bienal ver <http://www.bienalmercosul.art.br> acesso em outubro de 2011 e Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, 2011.

2

A areia não é tóxica e pode ser encontrada facilmente em pequenas embalagens à venda nas lojas de jardinagem ou de aquários. Os diálogos e ações foram relatados pela mediadora que nos acompanhou na visita seguido da atenção a forma de estar no mundo peculiar nas crianças por Gabriel Junqueira.

3

Em conversa com o autor desse ensaio em 22 de setembro de 2011. Ver também site: <http://www.wix.com/fernandolimberger/fertil> acesso em setembro de 2011

4

Nos termos propostos por Olgaria Mattos em “Paisagens Urbanas”, vídeo documentário dirigido por Nelson Brissac Peixoto: “Para falar de natureza é preciso falar do artifício. A natureza se artificializou enquanto o artifício se naturalizou”. Depoimento em *Paisagens Urbanas*. Vídeo documentário. Direção Nelson Brissac Peixoto. Paleotv. 1994.

5

Ver cerca alterada em Fértil, ver comentário do artista mais adiante no texto em relação a esse aspecto.

6

Eurico Prado Lopes e Luis Benedito Castro Telles. Ver Alberto Xavier, Carlos Lemos, Eduardo Corona. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: PINI, 1983. p. 207.

7

Fernando Limberger é artista formado na UFRGS em 1985. Ao iniciar trabalhos usando vegetação inclui outros cursos em sua formação dentre eles, Reabilitação em Paisagens Degradadas na ESALQ (Piracicaba, SP, 2003) e Jardinagem (DEPAVE, SP, 2004). Provavelmente vem daí, além da prática, sua destreza com o plantio e com os termos a ele relacionados, o que nos leva, no âmbito da arquitetura a reconhecê-lo “naturalmente” como paisagista. Ver currículo do artista em <http://www.wix.com/fernandolimberger/fertil>

8

Em conversa com o autor desse ensaio setembro de 2011.

9

Essas obras de Limberger se inserem no âmbito, hoje bastante amplo, do que se denomina site específico, considerando intervenções que atuam a partir de um lugar – que consideram singularidades físicas, sociais, culturais. E dentro desse campo amplo vale reconhecer a peculiaridade presente nessas obras para as quais o âmbito do Real que tocam podem ocorrer tanto em mínimas e delicadas ações - pequenas perturbações difusas (Fértil e Silêncio) - quanto em gestos amplos, organizados em um traçado único (Vermelho Pungente, Amarelo Radioativo e Verde e Amarelo). Mas mesmo quando em largos gestos, potentes e vibrantes na paisagem, ocorrem sempre aderidos de tal modo que asseguram uma desconcertante ilusão de pertencimento quase irreal.

10

FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919). In: Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p 271 a 318.

11

FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*. p 275.

12

FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*. p 277.

13

FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*. p 282.

14

FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*. p 304.
A argumentação de Freud desenvolve-se em direção à formulação psicanalítica na qual esse texto não ousa avançar. Ficamos com essas duas primeiras partes nas quais ele arma a estratégia para formulação do conceito a partir da literatura.

15

Com isso o trabalho permite retomar uma importante questão: considerando essa interdependência, a paisagem faz necessariamente parte da obra, o que vale dizer que os mesmo objetos expostos em salas ou galerias, ou seja, nos espaços expositivos formais, não apresentam a mesma potência. E assim nos devolvem a questão apontada por Smithson ainda longe de ter sido esgotada – o que seria o non-site desses sites? Em outros termos, como trazer a mesma carga poética (re)apresentando essas obras em exposições?

16

Casa vizinha da Galeria Vermelho projetada por Hector Zamora como uma espécie de experimento na direção da arquitetura. Mais a esse respeito ver www.lsd.mx

sobre a autora

Marta Bogéa é arquiteta (UFES 1989), mestre (PUC/SP, 1993), Doutor (FAU/USP, 2006) com doutorado publicado pela editora SENAC em 2009 sob título *Cidade Errante: Arquitetura em movimento*. Autor de arquitetura para exposição de arte contemporânea dentre as quais Arte/Cidade III (1997), 27ª e 29ª Bienal de São Paulo (2006 e 2010), 30º e 32º Panorama da Arte Brasileira (2007 e 2011).