Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Paisagens catóptricas

espelhos e aberrações
em metrópoles

Waldemar Zaidler Jr.

São Paulo 2019

WALDEMAR ZAIDLER JR.

Paisagens Catóptricas: espelhos e aberrações em metrópoles

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Design e Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail do autor: zaidler@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Zaidler Junior, Waldemar
Paisagens catóptricas: espelhos e aberrações em metrópoles /
Waldemar Zaidler Junior; orientador Feres Lourenço Khoury.
– São Paulo, 2019. 180 p.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design e
Arquitetura.

1. Paisagem. 2. Espelhos. 3. Cidades. I. Khoury, Feres
Lourenço, orient. II Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury, pela generosa paciência, amizade e delicadeza com que sugeriu rumos e estratégias para a construção desta tese.

À Profa. Dra. Myrna Nascimento e ao Prof. Dr. Mário Fiore Moreira Jr. pelos comentários que, na qualificação da pesquisa, ajustaram sua trajetória.

Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Leon Kossovitch por seu olhar crítico no processo de escolha do objeto de estudo e pelas indicações de leituras.

Pelo envolvimento e contribuições efetivas ao trabalho, agradeço a Lúcia Zaidler, Pedro Zaidler, Ana Godoy, Edson Kumasaka e, particularmente, a Marcelo Zaidler, pela editoração deste volume.

Aos amigos e colegas Carlos Matuck, Denis Bruza Molino, Kenji Ota, Elizabeth Lee, Nori Figueiredo, Mayara Poliser, Pato Papaterra, Arnaldo Pappalardo, e a todos que, com ideias e bom humor, embalaram essa jornada.

*Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas
experiência, a que me induziram, alternadamente,
séries de raciocínios e intuições.*

*Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem
vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos,
penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram.*

*O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha
ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das
noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica.*

*Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um
mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando
nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.*

João Guimarães Rosa

Resumo

ZAIDLER JUNIOR, W. **Paisagens catóptricas**: espelhos e aberrações em metrópoles. 2019. 180 p. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Paisagens Catóptricas: espelhos e aberrações em metrópoles investiga, por meio de ensaios visuais e considerações teóricas, alguns aspectos da força poética da cidade refletida nela mesma enquanto particularidade da paisagem. Nos ensaios visuais, elaborados a partir de registros fotográficos de superfícies reflexivas paulistanas ao longo de 2018, as imagens especulares transmutam-se em impressas por meio da cianotipia e do marrom Van Dyke – ambos decalques fotográficos monocromáticos. A conjugação das imagens opera uma cartografia traçada em derivas pela cidade na busca por espelhamentos insólitos, por aberrações sugestivas de nexos entre o imaginário e a catóptrica, sendo esta a parte da Óptica que estuda espelhos. O conjunto de imagens se inscreve na noção de paisagem como representação cultural informada pela pintura e delimita o campo para a discussão dos procedimentos adotados na confecção das próprias imagens. Os ensaios visuais também orientam as pesquisas sobre referências teóricas que relacionam o espelho à literatura e às artes visuais, repertório que retroage em benefício da invenção continuada das imagens, à medida que aguça o olhar artializador dirigido à cidade. São também apresentados parâmetros para a discussão das instâncias *in visu* e *in situ* do que aqui se define como paisagem catóptrica, ou seja, imagens especulares da cidade visíveis em superfícies reflexivas delimitadas da própria cidade.

Palavras-chave: Paisagem urbana. Catóptrica. Espelho. Cianotipia. Estranho.

Abstract

ZAIDLER JUNIOR, W. **Catoptric Landscapes**: mirrors and aberrations in metropolis. 2019. 180 p. Thesis (PhD in Design and Architecture) – Faculty of Architecture and Urbanism, São Paulo University, São Paulo, 2019.

Catoptric landscapes: mirrors and aberrations in metropolis investigates, through visual essays and theoretical considerations, some aspects of the poetic force of the city in-itself reflected as a particularity of the landscape. In these essays, constructed upon photographic records of São Paulo reflective surfaces throughout the year of 2018, the specular images transmute themselves into print images by means of cyanotype and of van Dyke brown – both monochromatic photographic decals. The images' conjugation operates a cartography drawn in drifts around the city, pursuing some unusual mirroring and suggestive aberrations of nexus between the imaginary and the Catoptrica – herein the part of the Optics that studies mirrors. This set of images are under the notion of landscape as cultural representation informed by painting and bounds the field for the discussion of the adopted procedures in the making of the same images. The visual essays also guide the research on theoretical references that relate the mirror to literature and the visual arts, a repertoire that acts in the benefit of the continuous invention of the images by sharpening the artialising look towards the city. Some parameters are also presented, in a way to enable the discussion of the *in visu* and *in situ* instances of what herein is defined as catoptric landscape, that is, specular city images visible on delimited reflective surfaces of the city itself.

Key words: Urban landscape. Catoptrica. Mirror. Cianotype. Estrangements.

Sumário

Introdução *página 13*

1 Metrôpoles e aberrações *página 45*

1.1 Espelhos, metrôpoles, poder *página 54*

1.2 Aberrações e espelhos *página 66*

1.3 Catóptrica, espaço e representação *página 78*

2 Dois passeios *página 91*

3 Espelhos e seres acidentais *página 107*

3.1 Espelhos e ilusão: o ver e o querer ver *página 119*

3.2 *Lusus naturae*: o estranho no espelho *página 132*

3.3 Espelhos e limiares *página 138*

3.4 Espelhos, justaposições, misturas *página 150*

Considerações finais *página 163*

Referências *página 172*

INTRODUÇÃO

*Por vezes à noite há um rosto
Que nos olha do fundo de um espelho
E a arte deve ser como esse espelho
Que nos mostra o nosso próprio rosto.*

J. L. Borges

Heterotopia 3

Heterotopia 1

Capriccio 6

Capriccio 7

Paisagens Catóptricas é o título do conjunto de abordagens teóricas e ensaios visuais sobre uma particularidade da cidade: espelhamentos. Processadas experimentalmente a partir de registros fotográficos captados em superfícies reflexivas da arquitetura paulistana, as imagens são labirínticas, às vezes enigmáticas, e podem ser vistas como abstrações, como paisagens ou ainda – pela mistura, pela deformidade, pelo gigantismo do que mostram – como alegorias de monstruosidades metropolitanas.

O desejo de experimentar plasticamente a partir da cidade que se reflete nela mesma despertou, de início, o interesse pelos fenômenos catóptricos, depois pela extensão desses fenômenos como tópicos literários, como partido nas artes visuais e, por fim, como possibilidade de paisagem. Com o intuito de indicar ao leitor o afeto pendular entre invenção e confecção das imagens do ensaio e essas abordagens sobre espelhos, algumas destas são aqui registradas. São buscas por preceitos e procedimentos para com eles alimentar o olhar para a cidade e direcionar a construção de uma linguagem visual.

Partindo do pressuposto de que os espelhamentos em si podem ser considerados uma particularidade da paisagem *in situ* da cidade, a experimentação gira em torno da transmutação dessas paisagens especulares em paisagens *in visu*, representações. O universo de imagens fotografadas é delimitado a partir de características visuais que, decorrentes de aberrações, remetem ao *estranho* – termo que se comenta logo adiante nesta Introdução – e os registros fotográficos são utilizados como matriz geradora de prova única, ou seja, um impresso que, assim como a imagem especular, não pode ser seriado.

Uma das propriedades do espelho é fornecer respostas únicas a questões formuladas por quem olha para ele, seja para ver a si próprio, seja para ver o mundo. No uso cotidiano de espelhos, é comum que se crie a expectativa, não importa se racional ou irracionalmente, de que eles forneçam indícios visuais que respondam sobre o estado do penteado ou o caimento do vestido. Mesmo a partir desse olhar despretenso e corriqueiro dirigido ao espelho, as respostas formuladas por ele podem ser inesperadas. São respostas do espelho ao não perguntado que podem fascinar ou angustiar.

Se é razoável supor culturalmente arraigado, quase natural, o ato de consultar espelhos em busca de pistas, não será inválido supor que, quando se imerge em ambiências

superabundantes em reflexos, continue em curso a percepção de indícios visuais, mesmo que periféricamente, e que tais indícios possam se organizar sintaticamente e produzir significados. Acontece com os espelhos algo semelhante ao que se dá no universo sonoro: em meio à balbúrdia, o bate-estaca da construção vizinha soa como barritos de um mamute pré-histórico, histérico, que pisoteia o oponente derrotado; o clangor da máquina de lavar parece ecoar uma bateria de escola de samba etc. Da mesma forma, as imagens refletidas na cidade podem repercutir nos repertórios das pessoas, compondo-se e se recompondo interativamente em relação dialógica, casual ou intencionalmente induzida. Esses repertórios são gerados a partir dos diferentes usos dos espelhos e das imagens especulares, acumulados e transmitidos desde a Antiguidade, e as possibilidades de combinação entre eles são continuamente renovadas, impulsionadas inclusive pelos desdobramentos da Arte.

Como mencionado acima, neste trabalho comentam-se alguns fragmentos desses repertórios relacionados à catóptrica, à imagem especular e suas potências, à recorrência da retórica e da ficção, ao espelho como tópica, à presença do espelho nas alegorias. Seleccionadas em diferentes épocas e áreas de conhecimento, essas abordagens dos espelhos estão aqui reunidas com o propósito de permitir o rastreamento dos elementos componentes do panorama teórico no qual brotaram o recorte temático, as opções pelos procedimentos técnicos e a curadoria das imagens integrantes do *Paisagens Catóptricas*. As imagens que compõem o ensaio não são, em absoluto, ilustrações de episódios ou de teorias, mas sim resultados independentes de cruzamentos de conceitos vetustos transpostos poeticamente para o ambiente metropolitano contemporâneo, no qual o espelho se contextualiza não de modo genérico ou generalizado, mas como significante, como característica arquitetônica e urbanística de uma época em curso. Por isso, no primeiro capítulo procura-se esclarecer em que viés são percebidas, no âmbito deste estudo, as superfícies reflexivas concentradas em áreas da metrópole paulistana. O primeiro capítulo traz, ainda, alguns dados históricos sobre a Catóptrica, com o intuito de relacionar transformações da compreensão e representação do espaço à evolução do conhecimento científico dessa área e também de apresentar exemplos de influências do estudo das aberrações, no sentido óptico do termo, em visões não científicas, ligadas, por exemplo, a crendices, a fantasmagorias, à construção e à manutenção de imaginários: parte-se aqui do pressuposto de que, tal como as imagens sobreviventes de Aby Warburg¹, o imaginário sobrevive.

Paisagens Catóptricas investiga possibilidades de relações entre espelho e paisagem a partir do princípio de que ambos são construções culturais integrantes da visualidade. Aqui, a abordagem da paisagem refletida se dá pela via do estranho, e essa escolha direciona a enunciação das questões examinadas, o método e os procedimentos técnicos experimentados no tratamento imagético.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Na experimentação visual – que assim como a produção textual tem sua gênese no caminhar, conforme detalhado adiante nesta Introdução –, processos de invenção, de pesquisa e de produção de imagens se integram de modo a estabelecer e favorecer um fluxo de intencionalidade, transpondo para o mundo das imagens as considerações tecidas por João Adolfo Hansen sobre o estranho e o fantástico em *A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna*, assunto que se desenvolve no terceiro capítulo. Sobre isso, por ora, é útil esclarecer o sentido aqui atribuído ao termo *estranho*, uma vez que se reconhece haver diferenças na acepção desse termo quando empregado na ficção e quando aludido à experiência não ficcional. Nesta, o estranho é um significante fugidio de uma angústia individual, inesperada e sem controle. Já na ficção – significado que aqui interessa –, o estranho é um signo retoricamente construído que representa algo não familiar para um destinatário, de modo artificial e controlado. Diz Hansen:

[...] na ficção o significante do não familiar é um signo convencional e arbitrário controlado pela intencionalidade do ato de fingimento do autor, que constrói uma imagem estranha de angústia que não é nem verdadeira nem falsa, mas possível ou verossímil. A figuração ficcional do estranho de certo modo o naturaliza como algo familiar ao mundo fictício em que ele acontece.²

Os procedimentos adotados para as pesquisas, para o desenvolvimento e para a execução do *Paisagens Catóptricas* possibilitam brincar nesse território da verossimilhança, em busca de familiaridades e estranhezas que transitem por realidades coexistentes – a material e a virtual.

² HANSEN, João Adolfo. A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 20, p. 85-97, june 2015. p. 90.

Heterotipia 18

Heterotipia 12

Método e procedimentos

A “paisagem catóptrica” – expressão aqui inventada e definida como imagens especulares da cidade contidas em superfícies reflexivas delimitadas da própria cidade – está para a paisagem urbana, assim como a janela que mostra o “país” exterior está para o quadro, na pintura flamenga do Renascimento. Paisagem catóptrica é, assim, uma particularidade da paisagem, e essa particularidade é o ponto de partida para a produção imagética, realizada de acordo com o método e os procedimentos técnicos descritos a seguir.

O processo de escolha dos assuntos, das coisas que as imagens mostram, se dá, de início, a partir das proposições formuladas em *Walkspaces: o caminhar como prática estética* por Francesco Careri, que vê no caminhar

[...] a produção de arquitetura e paisagem, e que essa prática, quase inteiramente esquecida pelos próprios arquitetos, tem sido reabilitada pelos poetas, pelos filósofos e pelos artistas capazes precisamente de ver aquilo que não há, para fazer brotar daí algo.³

Inscribe-se em uma trilha cujo traçado passa pela *flânerie*; pelo percurso errático dadaísta, que vê na cidade um espaço estético no qual se pode operar simbolicamente; pela deambulação surrealista, que pela prática do caminhar “indaga e desvela zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e constituem o que não é expresso e o que não é traduzível nas representações tradicionais”⁴; pela deriva situacionista, que constrói e experimenta “novos comportamentos na vida real, [e propõe] a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida da deambulação surrealista”⁵; pelas viagens realizadas pelos artistas participantes do movimento denominado *land art* no decênio de 1960 e anos subsequentes, que são contra e se situam fora das regras da sociedade burguesa.

³ TIBERGHIE, Gilles A. A cidade nômade. In: CARERI, Francesco. *Walkspaces: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 18

⁴ CARERI, Francesco. *Walkspaces: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 85.

⁵ Ibidem.

Ao caminhar careriano associa-se aqui o método cartográfico, tomado de empréstimo a Virgínia Kastrup, da área de Psicologia, que preconiza atenção difusa nas etapas de pesquisa em que se identificam e produzem dados. Por esse método, a chamada atenção realista – que identifica e objetiva o que pode ser selecionado e operado pela razão que classifica e ordena o mundo – cede espaço para a atenção construtivista; esta se engendra interativamente ao mesmo tempo que engendra o mundo. A primeira é própria para colher dados, a segunda para gerá-los. A atenção construtivista pode ser cultivada como a atenção cartográfica que, através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar⁶; produz dados de pesquisa a partir da “detecção e apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos”⁷, retratando a superficialidade, o que não implica uma percepção mais rasa, mas, sim, mais abrangente. À cartografia engendrada pelo caminhar na cidade agrega-se aquela gerada por derivas pela literatura e pelas artes visuais, e assim é preparado o terreno no qual germinam as imagens do *Paisagens Catóptricas*.

À seleção do assunto segue-se seu registro fotográfico. Importante esclarecer que a fotografia nesse processo é utilizada como meio, o que não implica negá-la enquanto linguagem ou escamotear a participação dela no processo. A fotografia é empregada principalmente por duas razões: pelas aproximações e afastamentos conceituais que simultaneamente se estabelecem entre ela e o espelho; e por sua serventia, como já observado, para a geração de matrizes.

Fotografia e espelho, ainda que de naturezas diferentes, têm interessantes proximidades; conforme sustentado por ponderações de Umberto Eco discutidas adiante, no terceiro capítulo, o espelho diz sempre a verdade, enquanto a fotografia é capaz de mentir. Mas não se pode ignorar que, considerando o estado das tecnologias de reprodução instantânea de imagens, fotografia, vídeo e espelho atualmente concorrem no incremento da oferta de canais para “testemunhar o verdadeiro” – incluindo o que de narcísico possa haver nisso –, aproximando, nesse aspecto, o catóptrico das representações digitais. Observe-se a corajosa moça que, desafiando os sacolejos de um veículo de transporte coletivo, com mão decidida aproxima do próprio olho uma pontiaguda escovinha para pentear cílios. Talvez na outra mão ela segure um espelhinho, mas não seria nada surpreendente, e até mesmo mais provável, que em lugar do espelho haja um telefone esperto operando na função *self*. Essa situação exemplifica o estado de uma das relações entre espelho e fotografia e é significativa para o reconhecimento do limiar que, segundo argumenta Eco⁸, há entre o universo catóptrico e o universo semiótico.

⁶ PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 50.

⁷ Ibidem, p. 33.

⁸ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Os procedimentos que transpõem os registros fotográficos digitais para a materialidade são aqui adotados por atenderem ao desejo de produzir imagens que se distanciem estética e visualmente do comum das fotografias cuja configuração geral, gestáltica, inscreve-se em padrões de reprodução miméticos e idealizantes presentes na publicidade, no turismo, na conservação da memória, nos produtos da indústria cultural etc., padrões que desempenham na constituição da noção *latu sensu* de paisagem, seja ela qual for, papel semelhante ao da pintura em tempos passados. O afastamento desses padrões se dá já na seleção dos assuntos, que intencionalmente mira apenas distorções. Afastam-se também da “aparência convencional” da fotografia em decorrência do modo artesanal em que são utilizados a cianotipia e o marrom Van Dyke, processos de decalque que podem ser considerados rudimentares, se comparados às técnicas atuais de obtenção de cópias fotográficas. Nesses processos, um negativo fotográfico (fotolito), em contato direto com um substrato emulsionado (aqui são utilizados diferentes papéis), é exposto a raios ultravioleta (as imagens apresentadas foram obtidas tanto pela exposição ao sol quanto pelas lâmpadas UV). A aplicação da emulsão é feita com pincel, cujas marcas são eventualmente incorporadas; esta e outras variáveis, quando trabalhadas intuitiva e artisticamente e agregadas à imagem, proporcionam resultados surpreendentes, imprevistos. Evidentemente tais técnicas podem ser, e são, utilizadas de maneira controlada, laboratorialmente, a fim de produzir cópias fotográficas em série. Mas o que se procura aqui é o oposto disso: abrir a imagem para a dúvida, para o estranho, já a partir de sua materialidade.

O que se pretende, pois, é gerar imagens que não sejam de imediato classificadas como fotografia, pelo menos não no sentido comum que esse termo atualmente carrega, informado que é pelos padrões acima referidos. Faz parte do jogo proposto pelo *Paisagens Catóptricas* que a atualização da fotografia ocorra um átimo após esclarecida eventual dúvida sobre a natureza técnica do original que se tem em mãos – se monotipia, se gravura, se aquarela etc. Esse desejo de que a apreensão do objeto se dê em dois (ou mais) tempos está conceitualmente sintonizado ao modo de ver paisagens refletidas, que também se dá em momentos diferentes: há um tempo necessário para que a atenção se desloque de um edifício espelhado constituinte de uma paisagem para os reflexos contidos nele. A concentração do olhar na parte exclui a visão do todo, são eventos diferentes, e só em um deles as paisagens catóptricas se atualizam. Exemplifica esse mecanismo um curioso diálogo, várias vezes repetido nas sessões fotográficas pela cidade, com encarregados da segurança de edifícios privados que regulam o acesso do público – bancos, sedes corporativas, hospitais. Diz o vigilante: “É proibido tirar fotos do prédio”, que ouve em resposta: “Mas não estou fotografando o seu prédio, e sim o reflexo daqueles ali atrás!”. Vê-se com nitidez na expressão facial do interlocutor o deslocamento do foco do olhar e a constatação do óbvio, seguida, na maioria das vezes, por um “Ah... então tá”.

Também vai nesse sentido a manipulação digital do registro fotográfico na etapa de preparação do negativo. Nesse tratamento, é dedicada atenção especial às caixilharias, em primeiro lugar por serem, no conjunto do trabalho, o elemento geométrico mediador entre materialidade e reflexo, e por sobre esse elemento recair boa parte da responsabilidade pela unidade visual do conjunto; em segundo lugar por serem elementos delimitadores de superfícies e desempenharem, entre outras, a função gráfica de grade estruturante na composição das imagens. Um desses tratamentos digitais corrige, por exemplo, erros de paralaxe, com o objetivo de obter paralelismos que podem induzir, no observador, dúvidas para além daquelas suscitadas pela natureza da impressão e do substrato mencionados acima. Com alteração da perspectiva da caixilharia, forjam-se improváveis pontos de vista, tornando menos evidente a posição do fotógrafo no momento do registro. Como descrito adiante, no primeiro capítulo, no mínimo desde os experimentos de Brunelleschi com sua *Tavoletta* é cultivado o interesse, diante de uma imagem de representação do espaço, pela identificação do ponto de vista a partir do qual a imagem foi gerada. Com a intervenção realizada digitalmente no registro fotográfico, o ponto de vista do autor torna-se flagrante fingimento, acentuando o caráter ficcional das imagens posicionadas entre o verdadeiro do espelho e o verossímil da fotografia. Ao trazer ortogonalidade e simetria para a grade estruturante da imagem, a correção de paralaxe busca evidenciar, pelo contraste, o inusitado das aberrações, o enigmático das composições, paradoxalmente resultantes de uma herança arquetônica afeita ao despojamento retilíneo e avessa aos arabescos e barroquismos resultantes de aberrações. Aponta-se aqui uma questão que foge ao escopo deste estudo, mas é interessante: embora haja exceções, não é comum perceber nas edificações e nos equipamentos a exploração aprofundada da potencialidade estética, artística, simbólica que emerge dessa contradição. Essa seria uma dimensão complementar ou paralela ao *Paisagens Catóptricas*, assunto que se retoma nas considerações finais deste trabalho.

Aquosa 1

Aquosa 2

Parataxe 2

1 METRÓPOLES E ABERRAÇÕES

KAIRÓS

*Quando pausa
o pássaro
quando acorda
o espelho
quando amadurece
a hora.*

Orides Fontela

A construção do *Paisagens Catóptricas* inicia-se a partir da observação pessoal de que algumas perturbações ordinárias, ligeiras angústias, desorientações experimentadas nos deslocamentos cotidianos, nas ruas, nos transportes públicos, ainda que ínfimas – mais frequentemente sensação do que percepção –, decorrem de pequenos desarranjos taxonômicos provocados na lógica espacial por traquinices próprias e exclusivas dos espelhos; uma das mais contundentes é o fenômeno que insere no cenário urbano uma dimensão fantasmática, súbitos ricochetes pelos quais coisas invadem o campo de visão sobrepondo-se umas às outras em fusões absurdas, desconcertantes, distorções insólitas. Essa singela constatação desdobra-se, primeiro, na observação de modos e possibilidades de participação das superfícies reflexivas na constituição da ambiência e do olhar urbano e, depois, em considerações acerca do potencial das imagens especulares desse universo enquanto poética para um trabalho artístico intimamente ligado à cidade, atado a ela por uma particularidade de sua paisagem e que a posiciona em um momento histórico específico.

Pode-se experimentar os pequenos sustos acima referidos, por exemplo, no interior de um ônibus que trafega ao lusco-fusco por uma avenida movimentada de São Paulo. Os ônibus atuais podem ter entre vinte e trinta metros de comprimento, e são comuns modelos cujas laterais têm envidraçados mais de dois terços de suas áreas; no interior desses veículos, a compartimentação de áreas de circulação, assentos etc. também é feita por vidros, em placas de boas dimensões colocadas tanto transversal quanto longitudinalmente. Através da janela, um distraído passageiro contempla os automóveis que se deslocam ao lado, no mesmo sentido do ônibus, quando, de repente, irrompe em sentido contrário, farol aceso, uma motocicleta em alta velocidade; o desastre parece inevitável: a tensão aumenta e apenas sobrevém o alívio quando o passageiro, agora consciente de sua confusão, vê a motocicleta passar ao seu lado, no mesmo sentido do fluxo de veículos, e conclui que ela estava espelhada no vidro que separa os assentos da área de embarque e desembarque. Claro, não se trata de alucinação, apenas de um fenômeno catóptrico, mas, por um instante, pode haver dúvidas, assim como talvez ainda hoje as haja sobre fogos-fátuos, fatas morganas, navios voadores e miragens do mesmo naipe. Espelhamentos podem provocar reações divertidas ou angustiantes, e a quantidade excessiva de superfícies reflexivas na paisagem urbana pode operar desorientações espaciais, pela repetida

multiplicação de imagens; pode causar estranhamentos, pela deformação de objetos refletidos; pode ainda provocar excitamentos, pela possibilidade de ver sem ser visto; e assim por diante. Em todos os casos, oferecem à visão o misto entre realidades materiais e virtuais, e solicitam da razão a identificação e a diferenciação entre o que se vê diretamente no mundo e o que só pode ser visto com o auxílio de superfícies reflexivas que, nessas circunstâncias, operando como próteses, mostram o invisível, surpreendem.

O conjunto de imagens que compõe *Paisagens Catóptricas* se produz a partir de registros fotográficos realizados no ano de 2018, em São Paulo, impressos de modo experimental, dando chances ao acaso e a surpresas decorrentes de combinações imprevistas entre variáveis do processo, promovendo assim a unicidade de cada peça produzida. Do ponto de vista do fazer, a surpresa participa dessa singularidade na medida em que sintoniza a imagem impressa com a imagem especular que lhe dá origem e com o registro fotográfico – este último, intermediário na transubstanciação. A absorção da surpresa enquanto experiência integrada ao processo nos três estados da imagem por ele gerada – especular, fotográfica e impressa – potencializa o método adotado, dinamizando um círculo virtuoso no qual os resultados visuais do fazer alimentam a pesquisa e a ampliação do repertório de referências que, por sua vez, sugere orientações para o caminhar na procura de assuntos.

Espelhos não são necessariamente surpreendentes, mas essa propriedade deles tem a potência de estabelecer entre vedor e imagem especular um elo sobre o qual Guimarães Rosa, poeticamente, diz que só não apresenta surpresas quando não se vê no espelho o outro, quando, por preferência ou descuido, vê-se não aquilo que ele mostra, mas o que se idealiza a respeito de si e do mundo: “O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão.”⁹

⁹ ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras histórias*. São Paulo: José Olympio Editora, 1974. p. 138.

Alegoria 23

Falácia 1

1.1 Espelhos, metrópoles, poder

Como mencionado, a temática do *Paisagens Catóptricas* é o estranho, o desvirtuado, o aquoso, povoadores da dimensão especular, uma das características da paisagem urbana contemporânea¹⁰. Em São Paulo, essa particularidade começa a se distinguir nos anos 1960 e se propaga exponencialmente nos cinquenta anos subsequentes. Resultante de processo histórico complexo, essa profusão de superfícies reflexivas agencia significados sociais, políticos, econômicos, poéticos, sugere questões e estimula à problematização interessados em ver nos espelhos algo além da própria imagem.

Tais superfícies podem ser percebidas como signos visuais delimitadores de territórios ordenados pela hegemonia de um sistema específico de organização civilizatória. Não é objetivo deste estudo analisar esse sistema, tampouco discutir as correntes de pensamento que o sustentam, mas sim investigar plasticamente aspectos de imagens especulares visíveis nas superfícies dos totens que o representam e participam da composição de uma singularidade da paisagem. Nesta, as torres de vidro codificam claramente a natureza das relações entre o território por elas demarcado e as demais áreas da cidade; participam da fundação de uma língua concebida para atender à expressão de determinado feixe de forças que rege inclusive a estruturação das configurações urbanas. A representação de poder se manifesta na escala e nos materiais de edifícios, na manutenção de equipamentos públicos, na oferta de infraestrutura urbana; e as imagens dessa manifestação, quando refletidas nos próprios edifícios e equipamentos, constituem uma espécie de avesso da paisagem, fragmentado e descontínuo, organizado virtualmente em um mundo real que se constrói para além de um limiar tangível, do outro lado dos espelhos.

Trazer esse mundo especular para o mundo da representação é um dos objetivos do *Paisagens Catóptricas*, que, para tanto, observa e registra fenômenos físicos em áreas da

cidade caracterizadas por espelhamentos. Entre as superfícies nas quais ocorrem esses espelhamentos, destacam-se as denominadas pelos arquitetos como panos, ou pele, de vidro – em um único prédio podem recobrir dezenas de milhares de metros quadrados –, fachadas dominantes nessas áreas. Mas não é a arquitetura dos edifícios em si o assunto do *Paisagens Catóptricas*, e sim as imagens refletidas deles uns nos outros com tudo o que definem, imagens utilizadas como matéria-prima para a elaboração de um discurso visual. Essa coleção de imagens é, assim, resultado de experimentos realizados a partir de um modo pessoal de ver a cidade refletida e de sua potência poética. O que aqui interessa é delinear a bizarria de um universo composto de imagens refletidas, cujas singularidades, quando artializadas e aproximadas da noção de paisagem, oferecem à fruição, em seu conjunto, uma cidade outra, assim como encadeamentos metafóricos.

Imagens especulares não são representações, são coisas e, como tais, podem ser representadas e organizadas discursivamente. Percebidas especificamente pelo viés urbano, associam à cidade o espelho, objeto da pesquisa pelo qual se iniciou o pensamento que ganha corpo no *Paisagens Catóptricas*. O que se explora é o espelho como meio para a construção de um discurso visual a partir das “descobertas” que ele mesmo, espelho, proporciona, lampejos de paisagens fantásticas existentes em dimensões da própria cidade. São infindáveis as possibilidades de articulação entre discurso e fenômenos ópticos. Claro está que a menção dessa articulação não reclama nenhum protagonismo; no *Paisagens Catóptricas* chama-se a atenção para elas apenas para ilustrar a frequência com que a reflexão assim como a translucidez são visitadas por diferentes áreas de conhecimento em suas construções retóricas e em fundações de escrituras. Nas catedrais medievais, por exemplo, os vidros agenciam discursos específicos: vitrais, filtros de luz, tiram partido cromático, figurativo, semântico, vinculando-os a textos doutrinários religiosos propalados pela oralidade e pela iconografia; esta, por sua natureza afei-ta ao pensamento mágico, além de reeditar *mirabilias* procedentes das tradições da Antiguidade pagã, concebe seus próprios prodígios e monstros, e tudo se incorpora no espaço e no tempo, na constituição de uma cena que é também discurso, de uma ambiência em que a luz, ou seja, a cor, é basal. Os espelhos estão presentes nos textos sagrados, nos profanos, nos políticos. Participam da construção como figura retórica e como parte do cenário em que ocorrem profundas transformações políticas, como atestam os 357 espelhos da galeria de Versailles, tomada como modelo por alguns séculos para salões de palácios. Também na promíscua intimidade da alcova em que os preceptores imorais de Sade iniciam a jovem Eugénie nos prazeres do sexo, os espelhamentos participam da construção narrativa e da própria escritura com o mesmo vigor e importância que a alimentação, as vestimentas, a organização espacial e o preestabelecimento e a ordenação das ações desempenhadas pelos libertinos participantes de orgias, nas quais “duas instâncias, a da cena e a do discurso, têm o mesmo foco, a mesma recção, pois a cena não é mais

¹⁰ A noção de paisagem urbana que orienta a construção do *Paisagens catóptricas* aproxima-se da definição cunhada por Milton Santos, segundo a qual “a paisagem urbana pode ser definida como o conjunto de aspectos materiais, através dos quais a cidade se apresenta aos nossos olhos, ao mesmo tempo como entidade concreta e como organismo vivo. Compreende os dados do presente e os do passado recente ou mais antigo, mas também compreende elementos inertes (patrimônio imobiliário) e elementos móveis (as pessoas e as mercadorias)” (SANTOS, Milton. *Manual de geografia urbana*. São Paulo: Edusp, 2008. p.191), inscrevendo-a diretamente na linha de pensamento que considera paisagem uma construção cultural cujas bases conceituais são sintetizadas no século XVI, informada pela pintura, e em sua evolução compõe-se com as ideias de artialização e de *Stimmung*, esta como definida por George Simmel, aquela segundo Alain Roger.

que discurso. Entende-se melhor agora em que repousa e a que tende toda a combinatória erótica de Sade: sua origem e sanção são de ordem retórica”¹¹. Um diálogo ilustrativo:

SAINT-ANGE – Inconveniente nenhum, sem dúvida. Aplicar-me-ei com tanta alegria, que esse episódio lúbrico só irá ajudar nas lições. Acomoda-te neste canapé, minha querida.
EUGÉNIE – Ó Deus, que delicioso nicho! Mas por que tantos espelhos?
SAINT-ANGE – É para que, repetindo as atitudes em mil sentidos diversos, multipliquem ao infinito os mesmos gozos aos olhos daqueles que os desfrutam nesta otomana. Por este meio, nenhuma das partes de um ou outro corpo ficará velada: é preciso deixar tudo à vista; são tantos grupos reunidos em volta daqueles que o amor encadeia, tantos imitadores de seus prazeres, tantos quadros deliciosos com que sua lubricidade se embriaga e que servem em breve para completá-la.
EUGÉNIE – Que deliciosa invenção!...¹²

Adiante neste estudo são explorados alguns aspectos selecionados da espantosa extensão do campo de significados do espelho ao longo da história, com especial atenção para a dimensão discursiva, na qual se constroem relações entre as noções de paisagem e metrópole, particularmente no viés cultivado no *Paisagens Catóptricas*. De imediato, cabe uma breve introdução sobre como aqui se vê o espelho na metrópole.

Como se sabe não é à toa, nem recente, a identificação simbólica entre espelhos e poder. Mas é relativamente recente sua inserção no imaginário associado à abstração de metrópole, inclusão operada a partir de meados do século XIX em um processo que começa a se firmar nos séculos anteriores, agenciado em boa medida pela literatura e pela pintura. O célebre Palácio de Cristal, construído em 1851 para a Exposição Universal da Indústria, em Londres, reflete muitos outros exemplos, como as galerias de Paris, sem as quais, segundo Walter Benjamin, a *flânerie* dificilmente poderia ter alcançado sua plenitude. Nas palavras de André Gide,

[...] as galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes

¹¹ BARTHES, Roland. *Forrier Sade Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 24.

¹² SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 24.

estabelecimentos comerciais, de modo que uma das tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura.¹³

Já no século XVII há, na pintura de paisagens, o recurso de espelhar cenas urbanas na água – *Vista de Delft*, de Vermeer, por exemplo – o que se torna frequente no século XVIII. Mas é no século XIX, quando a ideia de metrópole se instala com profundidade na difusão e no alcance do imaginário, nos comportamentos, nos desejos, nas cartografias das contradições sociais e políticas, que os espelhos, na “capital do mundo”, assumem definitivamente posição singular enquanto elemento característico da cidade grande:

A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos bulevares noturnos fizeram de Paris a *Ville Lumière*. — Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se veem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza das parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. Uma profusão de espelhos também cerca o homem, sobretudo nos cafés (para clarear o interior destes e para dar uma extensão agradável a todos os diminutos cercados e estabulozinhos nos quais se subdividem os locais parisienses). Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscrevem os emblemas de todas as escolas poéticas.¹⁴

Atualmente corporações recorrem à construção de monumentais caixas de vidro para marcar sua posição tanto na geografia quanto no imaginário da cidade e preconizam, assim, a centralização de poder, o entrincheiramento particular, a exclusão social, os controles panópticos. Agrupam-se em conjuntos implantados em áreas engendradas por um planejamento especulativo que, ao contrário do urbanismo – este articula lugares heterogêneos e descontínuos, atribui à cidade o desenho –, amalgama recursos e equipamentos públicos em um espaço etéreo, considerado existente *a priori* e vazio porque não ocupado fisicamente pelo poder. A metrópole é devoradora de cidades: come-se a si própria. No processo digestivo, as partes

¹³ GIDE, apud BENJAMIN, Walter. *Charles Boudelaire: um lírico no capitalismo*. Trad. José Martins Barosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas; v. 3. Tal observação sobre Paris não só traz a presença de materiais reflexivos na dinâmica da cidade, como também a ideia de *mundo em miniatura*, com a qual se pode estabelecer paralelo com a ideia de jardim – paisagem *in situ* – possível abordagem para a discussão da noção de paisagem urbana, termo ainda não definido pelos filósofos, mas frequentemente empregado, ao qual se voltará adiante.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas*. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 197.

engolidas das cidades “deixam gradativamente de ser configuradas como entidades simbólicas e representativas, passando a ser operadas como um mecanismo”¹⁵.

Metrópoles podem ser vistas como alegorias da hierarquia e da concentração de poderes, aglomeração de grupos sociais complexos que coexistem funcionalmente conectados. Nelas o indivíduo se isola, cada vez mais desconectado da coisa pública: escamoteia a hegemonia do privado com coletividades virtuais, disfarça o misoneísmo com modas consumíveis, dissimula a escassez imaginativa com a imagem domesticada. Do ponto de vista moral, a metrópole é negativa.

Mas é provável que uma abordagem assim tão soturna instigue imediatas contestações: nada disso!, metrópoles são signos de progresso, arranjos repletos de oportunidades resultantes do aprimoramento democrático, o mais fértil terreno já planejado para o desenvolvimento humano. Do ponto de vista científico, a metrópole é positiva.

Da somatória dessas com muitas outras concepções figura-se uma possibilidade: metrópole é o não lugar onde se justapõem naturezas diversas, definíveis mas infundáveis, organismo em perpétua expansão cujas deformidades se manifestam na desproporção de sua esfera de influência. É mistura, gigantismo, deformação: do ponto de vista ficcional, a metrópole é fantástica. Monstruosamente fantástica.

Conforme observa Ricardo Marques Azevedo, as cidades da Europa dos séculos XVII e XVIII – espelhadas primeiro na experiência romana renascentista, que resgatou ruínas do mundo antigo associando-as por um novo traçado urbano a monumentos, templos e palácios erigidos em testemunho dos poderes da Igreja, e depois na Paris expandida e remodelada em função da concentração absolutista do poder – expressam o contraste com as cidades medievais também pela especialização funcional do espaço e por alterações na noção de tempo. Nas cidades medievais, o fluxo aparentemente desordenado da vida urbana estava intimamente ligado aos fluxos do campo, ambos coordenados em um tempo regido por colheitas, fases lunares, repiques de campanários; habitação, produção e serviços compartilhavam as mesmas edificações, feiras, carnavais, as mesmas praças; e, para sobreviver às hostilidades invasoras, procurava-se abrigo nas muralhas fortificadas em torno das quais tudo gravitava. A introdução das alterações espaciais nesse modelo de cidade foi incumbência de um urbanismo que se reconstituía enquanto disciplina e propunha a articulação de lugares heterogêneos e descontínuos em desenhos representativos da ordem que então se afirmava, a corporativa.

As cidades resultantes desse processo, embriões da metrópole, cresceram em direção às Luzes: malhas geometrizadas, simetrias, conjugação de lugares por caminhos que conscientemente criam perspectivas focalizando representações dos poderes, delimitando territórios e neles admitindo a concentração de grupos singularizados social ou funcionalmente. Nessas

¹⁵ AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 17.

cidades, as contradições entre mágica e razão, cultivo e fabricação, crença e ciência geraram tensões e processos indutores, por mais de dois séculos, da gradativa transformação de labirintos orgânicos em engrenagens de um sistema que, sob vigilância panóptica, volta-se prioritariamente para a produção, a circulação e o consumo de bens e de serviços. Os controles operacionais, econômicos e políticos dessas engrenagens, nas metrópoles atuais, instalam-se em torres de cristal, onde se vê labirintos de outra natureza.

Entretanto, nas circunstâncias geradas nos espaços públicos-privados que permeiam essas sentinelas vitrificadas de hoje não se abrem oportunidades para a contemplação: primeiro a verticalização dos horizontes transforma o espaço da paisagem em espaço geográfico¹⁶, depois em espaço virtual: observa-se nas multidões que transitam pelas ruas desses polos a perda do interesse em determinar posições e deslocamentos em relação a um conjunto panorâmico. Flanar à deriva em meio ao fluxo acelerado de milhares de pessoas que se entrecruzam concentradas no espaço da tela de seus dispositivos “inteligentes” é causa de atropelos e motivo para repreensões mal-humoradas, como se passear correspondesse à infração de uma regra de comportamento naturalizada. São como praças cercadas por cercas de vidro que remetem às heterotopias de Foucault: “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”¹⁷.

O cercamento generalizado de espaços públicos e privados em São Paulo ocorre ao longo dos anos 1990, e então o gradeamento torna-se recurso que com frequência substitui muros¹⁸; a partir do início da década de 2010, quando a já referida multiplicação exponencial do uso do vidro na arquitetura se torna patente na cidade, as grades de edifícios, condomínios, praças, parques, são em larga escala substituídas por vidros, separações transparentes mas reflexivas, capazes de sobrepor e fundir ao material que se vê do lado de lá as imagens do lado de cá, eventualmente confundindo o observador, que pode ver a si próprio ao mesmo tempo em dois lugares.

¹⁶ “Na paisagem não conseguimos nos deslocar senão de um canto a outro, e cada canto é determinado unicamente por sua relação com os lugares adjacentes no interior do círculo de visibilidade. Deixamos uma parte do espaço para atingir uma outra parte do espaço, o lugar onde nos encontramos não abraça jamais a totalidade. Mas o espaço geográfico é um espaço fechado e, enquanto tal, ele é transparente em toda a sua estrutura. Cada lugar no espaço é determinado pela sua situação no conjunto e, finalmente, por sua relação com o ponto zero deste espaço dividido segundo um sistema de coordenadas. O espaço geográfico é sistematizado. Isto é igualmente verdadeiro para todo o sistema geográfico.” In: BARTALINI, Vladimir (Org. e trad.). *Paisagemtextos*. v. 3. São Paulo: FAU USP, 2016.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422. Ditos & Escritos. v. 3. p. 416.

¹⁸ A esse respeito, cf. a terceira parte de *Cidade de muros* (CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000. p. 211-342), na qual se discute, pelo viés antropológico, transformações das formas de relacionamento urbano ocorridas em São Paulo nas últimas décadas do século XX em função da proximidade espacial e da concomitante ausência de canais efetivos de relacionamento entre ricos e pobres, desigualdade agressivamente explicitada por muros físicos e simbólicos geradores de padrões de segregação manifestados na época, por exemplo, pela disseminação de condomínios horizontais, “enclaves fortificados”.

Ver simultaneamente o espelho no mundo e o mundo que nele se reflete gera conflitos, disputas pela atenção; em parte, são embates da mesma natureza dos que se apresentam quando se está diante de pinturas emolduradas em um museu; diante das superfícies reflexivas a atenção flutua na tensão que se interpõe entre duas dimensões: uma pragmática, material, campo onde se identificam causas, efeitos, ordenações estabelecidas e razoáveis; outra onírica, virtual, mas nem por isso menos real. O afã de sobrevivência no palpável, porém, obnubila a realidade do sonho: “se nunca atentou nisso, é porque vivemos de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes”¹⁹.

Não obstante o tipo de olhar que se dirija ao espelho – racional, científico, imaginativo, supersticioso – o fenômeno físico da reflexão da imagem se relaciona a uma infinidade de abordagens e interpretações – algumas delas são mencionadas adiante neste trabalho – e, até onde foi possível verificar, de modo geral todas assumem a superfície reflexiva como limiar entre duplos. Os fenômenos reflexivos podem se dar independentemente de uma superfície única e delimitada – por exemplo, nas miragens e nos chamados espelhos celestes, na atmosfera, como consequência da combinação de diferenças de temperatura com ângulos de incidência de raios luminosos, que resultam fantasmagóricos espelhamentos de navios navegando pelos céus²⁰ –, mas não podem prescindir da presença de um observador. O fenômeno pode ser descrito, registrado, representado, mas não sem perder sua essência, sua característica fundamental, de limiar, de portal entre dimensões cuja existência, enquanto percepção, é condicionada por um sujeito. O que se vê em um espelho é visão exclusiva de quem vê, em tempo e em espaço determinados. Entretanto, ainda que subjetivamente, a visão das coisas refletidas pode ser compartilhada e assim multiplicam-se conexões entre ângulos de abordagem e continuada investigação.

¹⁹ ROSA, João Guimarães. O espelho, op. cit., p. 211-342.

²⁰ A densidade crescente da atmosfera de cima para baixo nos climas tórridos, de baixo para cima nos frios, resulta em miragens, reflexões totais de objetos nas camadas de ar. Segundo Baltrusaitis (*Le miroir*, p. 60), o capitão William Scoresby, cientista explorador do Ártico, descreve alguns desses fenômenos, observados na Groenlândia, em 19 de junho de 1822: “sobre muitos pontos, o espelhamento aparece no ar a uma grande distância acima do horizonte. Os navios que se encontravam na vizinhança possuíam aspectos bizarros... Acima dos navios via-se a própria imagem deles invertida e aumentada... Via-se durante alguns minutos a imagem de um navio que estava atrás [da linha] do horizonte. Um navio podia até aparecer como dois navios, um direito e outro invertido”. (tradução livre) (BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*. Paris: Aline Elmayan et du Seuil, 1978. p. 60.)

Alegoria 2

Heterotipia 16

Aquosa 19

Parataxe 5

1.2 Aberrações e espelhos

Espelhos podem revelar o invisível, daí a proximidade entre catóptrica e mundos fantásticos. Aparelhos catóptricos concebidos cientificamente como próteses de alta precisão servem também para gerar fantasmagorias, visões feéricas, deformações. “Ciência da ilusão, ciência e ilusão, ilusão da ciência, a catóptrica e todos os desdobramentos que a cercam se definem em dois planos. As falácias e os erros calculados correspondem a necessidades profundas [do homem] iguais àquelas de conhecer-se perfeitamente a si próprio.”²¹

Ilusão e realidade coexistem: pode-se revelar a imagem do homem ao próprio homem, também pode-se atar coisa e reflexo em laço místico. Quando se trata de espelhos, lida-se com mais de um lado: nos jogos entre material e virtual, imagens refletidas revelam um universo deslumbrante. Os espelhos podem identificar as coisas com seus simulacros, dualidade explorada desde a Antiguidade.

A deformação de imagens refletidas interessa a tratados e obras técnicas sobre as leis da reflexão, sendo os termos *abusos*, *erros* e *falácias* utilizados para referir efeitos espectrais e bizarros de imagens produzidas por espelhos esféricos, cilíndricos e cônicos; efeitos maravilhosos também são matematicamente investigados e dividem o protagonismo, no campo da catóptrica, com as duplicatas simetricamente congruentes produzidas pelos espelhos planos.

A afirmação “o espelho diz sempre a verdade” – metáfora da visão inalterada das coisas – é antiga. Diante de uma imagem especular, desde que se tenha consciência de que é vista em um espelho,

[...] partimos do princípio de que ele “diga a verdade”, e ele a diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (como faz a fotografia revelada que quer dar-nos uma ilusão de realidade) [...] Ele não “traduz”. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta objetos. Mas é exatamente

²¹ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir*, op. cit., p. 13.

essa declarada natureza olímpica, animal, desumana dos espelhos que nos permite confiar neles.²²

Há milhares de anos desenvolve-se a capacidade de lidar tanto com a correção quanto com a estranheza das imagens refletidas, aprende-se a conviver com estas em diferentes instâncias: “realidade e alucinação, os mundos ordenados com esses instrumentos de precisão revelam a reversibilidade das coisas: a certeza do aparente, a incerteza do existente”²³. Nesse viés, a exploração das possibilidades metamórficas especulares é relacionada a iconografias específicas: multiplicidade das coisas, seres mistos, monstros fabulosos.

O deslocamento de um corpo diante de um espelho, ou de um conjunto de espelhos, faz como que ele se multiplique, inverta-se, tenha partes duplicadas, triplicadas, sobrepostas, embaralhadas. De Alhazen ao século XVII, essas falácias e abusos ópticos são ensinados como uma ciência exata, cujo conhecimento teórico é testado em experiências conduzidas sob forma de jogos em laboratórios de óptica, nos quais se fabricam espelhos e aparatos catóptricos²⁴. Os artefatos e os aparelhos assim produzidos alcançam sucesso nos gabinetes de curiosidades (*Kunstkammern*); da sofisticação das cortes à credulidade das feiras, nos novos ares das cidades, os jogos catóptricos impulsionam e popularizam a prática de *truques visuais* – espetáculos encantatórios, sessões de prestidigitação.

Giovanni Battista della Porta publica em 1558 a obra intitulada *Magiae naturalis* [*Mágica natural*], em quatro livros repletos de “receitas horrorosas e repugnantes para se ‘fazer uma mandrágora’, levar uma mulher a falar durante o sono ou transformar homens em animais”²⁵, gerar animais novos e úteis, procedimentos alquímicos para transmutação de metais, fórmulas de remédios para dormir... Della Porta dedica o quarto livro dessa edição aos espelhos. Em 1588 essa obra é ampliada e novamente publicada, dessa vez em vinte partes²⁶; o décimo sétimo livro dessa nova edição – “No qual se apresentam os espelhos que ardem e suas admiráveis visões”²⁷ – é dedicado a experiências catóptricas; traz descrições de tipos de superfícies reflexivas e de procedimentos para obter suas diversas formas e a partir de diferentes materiais; ensina também métodos para produzir aparições e deformações

²² ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, op. cit., p. 17.

²³ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir*, op. cit., p. 292.

²⁴ Ibidem, p. 293.

²⁵ MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora Senac SP; Unesp, 2003. p. 35.

²⁶ A edição aqui utilizada como fonte é de 1627, traduzida do latim para o italiano a partir da edição de 1588; *Magiae naturalis* foi traduzido também para o francês, o inglês, o alemão e, ao final do século XVII, circulava pela Europa em edições acessíveis.

²⁷ *Nel quale si propongono i specchi che bruciano e le mirabili loro visioni*. (DELLA PORTA, Giovanni Battista. *Della Magia Naturale*. Napoli: Antonio Bulifon, 1627. p. 472-511.)

por meio de espelhos. De acordo com o pesquisador Laurent Mannoni, o objetivo de Della Porta “era atemorizar os que o visitavam através de espelhos deformantes ou pintados, ou surpreendendo com aparições inesperadas”²⁸. As experiências catóptricas de Della Porta exploram o alongamento ou o encurtamento de rostos, envelhecendo-os ou rejuvenescendo-os, deformando-os, desfigurando-os, acrescentando neles cabeça de asno, bico de ave, focinho de porco – “Que a cara de quem olha pareça de burro, de cachorro ou de porco semelhaníssima”²⁹. As pesquisas sobre deformações de rostos descritas nesse tratado estão relacionadas a outra obra de Della Porta, a *De humana physiognomonia* (*Fisiognomonia humana*), publicada em 1586, na qual ele busca semelhanças morfológicas entre ser humano e animais para indicar os traços de caráter de um homem³⁰.

O décimo sétimo livro da edição de 1588 de *Magiae naturalis* traz ainda uma descrição detalhada da câmara escura e observa o fenômeno da persistência retiniana da visão³¹, ainda que não identificada como tal. Seguindo a trilha de estudos sobre a multiplicação de imagens com espelhos há muito traçada, Della Porta dedica um capítulo ao que ele chama de espelho teatral (*Dello specchio teatrale*), no qual descreve possibilidades de arranjos com espelhos planos e vai além, apresentando uma novidade: tendo o sol como fonte luminosa, concebe projeções de imagens em uma câmara escura a partir da combinação de espelhos e lentes de cristal, engendrando assim um espetáculo óptico, que complementa com cenários, atores e música:

Como numa câmara escura se pode ver caçada, batalhas e inimigos e outras ilusões.

Agora, como conclusão, acrescentarei que não há nada mais agradável aos grandes homens, aos estudiosos e às pessoas engenhosas do que contemplar, numa câmara escura guarnecida de panos brancos colocados em oposição à abertura, com nitidez e clareza, como se estivessem diante de nossos olhos, as caçadas com cães, os banquetes, os jogos e todas as outras coisas que se deseja.

²⁸ MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra...*, op. cit., p. 45.

²⁹ *Che la faccia del riguardante appaja di asino, di cane, ò di porco somigliantissima.* (DELLA PORTA, *Dela Magia Naturale*, op. cit., p. 473.)

³⁰ “A base dessa ciência, quase divina, que abre uma janela para os mundos que o homem conserva ciosamente ocultos, e se parece com a arte do augúrio e do oráculo, lendo na configuração do corpo como num livro, é o zoomorfismo. Porta afirma-o na introdução de seu tratado, construindo um silogismo no qual a *premissa* maior, a *premissa* menor e a *conclusão* afirmam: 1- cada espécie de animais tem sua figura que ecorresponde a suas propriedades e paixões; 2 - os elementos dessas figuras encontram-se no homem; 3 - o homem que possui os mesmos traços tem, por conseguinte, um caráter análogo.” (BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações*: ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. p. 21.)

³¹ O entedimento desse fenômeno importa pois a visão das aparições na câmara escura não é imediata, sendo preciso habituar os olhos à escuridão antes da projeção.

Coloque diante da câmara onde deseja representar tais coisas alguma planície espaçosa onde o sol possa brilhar livremente. Nessa planície colocará árvores enfileiradas, também bosques, montanhas, rios e animais, verdadeiros ou feitos com arte, de madeira ou qualquer outro material. Deve fazer entrar crianças pequenas, como temos o hábito de as levar quando se representam comédias; e deve confeccionar lobos, ursos, rinocerontes, elefantes, leões e quaisquer outras coisas necessárias para se representar a caça; faça soar as trompas, as cornetas e os clarins. Os que estão na câmara verão as árvores, os animais, os rostos dos caçadores e tudo o mais tão distintamente que não poderão dizer se é verdade ou ilusão. As espadas em riste cintilarão na abertura da câmara, a tal ponto que as pessoas ficarão quase aterrorizadas.

Muitas vezes mostrei esse tipo de espetáculo a meus amigos, que o apreciaram bastante e tiveram prazer de ver um tal engodo; e tive dificuldade para demovê-los de sua opinião ao lhes revelar o segredo, explicando-lhes as razões naturais e as razões emprestadas à óptica.³²

A disseminação do *Magiae naturalis*, além de contribuir para que os jogos catóptricos se destacassem entre as recreações apreciadas por nobres e sábios, forneceu recursos para charlatães e necromantes lucrarem com a ingenuidade no século XVI, quando a súbita aparição de demônios e animais selvagens nas telas das câmaras escuras era inexplicável, sobrenatural³³.

³² DELLA PORTA, Giovan Battista. *Magiae naturalis*, op. cit., p. 486. (Trad. Assef Kfoury a partir de MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra...*, op. cit., p. 35.)

³³ MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra...*, op. cit., p. 37.

Alegoria 12

Alegoria 15

Enigma 3

Enigma 1

1.3 Catóptrica, espaço e representação

Della Porta está entre os autores listados por Jurgis Baltrusaitis no final de *Le miroir*, cujos tratados eventualmente trazem, a partir de Euclides, fórmulas catóptricas falsificadas por extensões abusivas ou extrapolações³⁴. A Herão de Alexandria³⁵, comentarista de Euclides e interessado em engenhos como elevadores e guindastes – sua descrição de uma máquina a vapor simples (eolípia) tornou-o popularmente conhecido –, é atribuída a obra *Katoptrika*; Herão considera que

Por ela [pela catóptrica], realmente, são construídos espelhos que mostram a direita à direita, e a esquerda à esquerda, enquanto os espelhos comuns mostram os lados opostos, contra a natureza. Através deles é também possível ver nossas costas, e também nos vemos de cabeça para baixo, com três olhos e dois narizes, e o rosto retorcido como se sentisse dor.³⁶

A partir de suas experiências com espelhos planos – experiências que são sucessivamente retomadas por muitos outros pelos séculos afora –, Herão aplica o termo *theatro* ao clássico dispositivo poligonal que multiplica uma única figura em *coro*³⁷, descrito na proposição XIV – *speculum construere quod dicitur theatrale*³⁸ – de sua *Katoptrika*. Seu

³⁴ Recensões de tratados catóptricos até o século XVIII, segundo Baltrusaitis: *Euclides*, extrapolado por: Galeno (espelhos ardentes), Witelo, Artémidore de Parium, Ahazen, Posidônio (espelho ejetor de espectros), Cardan, Descartes, Mersenne, Leurechon, Athanasius Kircher, Gaspar Schott; *Witelo*, extrapolado por: Bacon, Della Porta, Cavalieri, Bellini, Fay; *Plutarco*, extrapolado por Antêmio de Trales, Tzetzes, Witelo; *Buffon*, extrapolado por: Montucla, Abel, Dupuy, Robertson, Peyard; *Newton*, extrapolado por: Barattini (espelho de aproximação), Buffon, Thiersh. Cf. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir...*, op. cit., p. 295.

³⁵ Segundo Bicudo, as datas tocantes a Herão são motivo de controvérsia. Indiretamente, tem sido posto no século I. Baltrusaitis o localiza no século II a.C. Cf. EUCLIDES. *Os elementos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 66.

³⁶ “... per ipsum enim constituuntur specula ostendentia dextra dextra e sinistra similiter sinistra, communibus speculis contra patientibus naturae et contraria ostendentibus. est sitem per ipsa videre posterius apparentes et se inversos et supercapitales habentesque tres oculos et duos nasos et luctus instar dispersis partibus fadie. non autem ad speculationem utilis existit tantum, sed et ad opportunitates necessarias.” Herão de Alexandria (HERÃO. *Heronis Alexandrini Opera Quae Supersunt Omnia*. Mechanica et Catoptrica. v. 2. Stuttgart: B.G. Teubner, 1900). Cf. MARTINS, Roberto de Andrade, SILVA, Ana Paula Bispo. Princípios da óptica geométrica e suas exceções: Heron e a reflexão em espelhos. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 35, n. 1, p. 1-9, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-1172013000100028&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 11 jul. 2018.

³⁷ Coro: nome dado a conjunto harmônico de atores que, no teatro clássico, representavam o povo junto às personagens principais, e declamando e cantando narram a ação, a comentam, e frequentemente nela intervêm com ponderações e conselhos.

³⁸ HERÃO. *Heronis Alexandrini Opera Quae Supersunt Omnia...*, op. cit., p. 318.

teatro catóptrico precedeu, assim, espetáculos produzidos com aparelhos constituídos pela combinação de espelhos, curvos e planos, capazes de metamorfosear formas, transportando-as para os domínios do ilusório sem contudo alterar sensivelmente seus traços: *Theatrum catoptricum*, *Theatrum polydicticum*, *Theatrum protei*, *Sista*, *Sistula catóptrica*, *Mensa catóptrica*, *Speculum heterodicticum*, *Speculum polyphaton* ou *multividium*, *Speculum multiplex*, *Tabula scalata*... Toda a maquinaria que possibilita tais desdobramentos, cujas nomenclaturas revelam a erudição na qual foram criadas, integrava, como dito anteriormente, demonstrações técnicas das leis de reflexão, cujos registros mais antigos, remetendo a Euclides, são realizados nos gabinetes de cientistas da época. De Herão de Alexandria a Athanasius Kircher e Gaspar Schott – estes dois últimos diretamente implicados na invenção da lanterna mágica no século XVII –, um sem-número de engenhocas foi especialmente concebido para a apresentação desses espetáculos fabulosos, e muitas delas podem ser vistas hoje em museus – o que não exclui parques de diversão. Conquanto nos tratados catóptricos tudo fosse racionalidade, os efeitos ópticos tiveram seus prolongamentos no imaginário revelando um *alter mundus* para além dos jogos sábios e divertimentos cênicos. Os conhecimentos catóptricos, conjugados aos avanços da dióptrica – parte da óptica que estuda a refração dos raios luminosos, particularmente através das lentes, como no tratado de Descartes publicado em 1637 –, ultrapassam as fronteiras da ciência e se expandem pelos territórios já ampliados por Della Porta no século anterior.

Nos dias atuais, o cinema, um dos herdeiros da câmara escura e da já mencionada lanterna mágica – que o holandês Christiaan Huygens aperfeiçoa em meados do século XVII³⁹ –, desenvolve essa ficção reeditando, em outra chave, os prodígios e *mirabilias* procedentes da Antiguidade.

Euclides de Alexandria, além de *Elementos*, obra definidora de sua geometria, deixou outros trabalhos⁴⁰, conhecidos através de autores gregos⁴¹, como *Óptica* e *Catóptrica*.

³⁹ “Por volta de 1663 [...] a lanterna foi levada [da Holanda] a outros países pelos sábios, pelos ‘exibidores’ itinerantes, pelos artesãos, jesuítas, ópticos... Essa pequena maravilha científica se espalhou tão rápido quanto a peste ou a cólera [...] Alguns séculos mais tarde, outra caixa óptica, chamada ‘cinematógrafo’, conhecerá o mesmo sucesso fulgurante.” MANNONI, *A grande arte da luz e da sombra...*, op. cit., p. 69.

⁴⁰ Afirma Inácio Bicudo, em sua Introdução a *Elementos* Proclo (410-485), discípulo de Plutarco e Syrianus, entre outros, foi um dos principais escoliastas dessa obra de Euclides. Antes dele, Herão, Porfírio e Pappus; depois, Simplicio. O *Comentário*, um dos métodos de abordagem e ensino nas escolas medievais empregado tanto pelos padres da Igreja quanto pelos escritores árabes, consiste em sistematizar explicações e interpretações de um texto clássico, parte por parte e de modo simplificado. Cf. EUCLIDES. *Os elementos*, op. cit., p. 63-69.

⁴¹ Segundo Proclo, “Também existem, de fato, muitas outras obras matemáticas desse homem, cheias de exatidão admirável e de visão científica. Pois tais são tanto a *Óptica* quanto a *Catóptrica*, e tais também as a respeito dos *Elementos de música*, e ainda o livro sobre *Divisões*”. *Óptica* e *Catóptrica* foram publicados nas *Euclidis opera omnia*, de Heiberg-Menge, editada pela Teubner Verlagsgesellschaft em 1895. “Aí a Ótica aparece na sua forma genuína e na recensão de Théon de Alexandria. A *Catóptrica*, por sua vez, não é genuína e Heiberg tem para si que, no formato sobrevivente, possa ser de Théon. Possivelmente, Proclo teria se enganado ao pô-la na conta de Euclides, que não a produzira” (Ibidem p. 46.).

Na Óptica de Euclides são analisadas as mudanças de aspecto das coisas conforme sua posição, o que hoje, segundo Panofsky⁴², de modo genérico chama-se perspectiva (tradução da palavra grega *optiké*); a *Catóptrica* trata de espelhos planos e convexos. Inácio Bicudo, em sua introdução a *Elementos*, define a palavra *catóptrica* como “adjetivo grego derivado do substantivo neutro ‘espelho’. Por isso o título [da obra] significaria ‘imagens refletidas’, ou melhor, *Teoria da reflexão*”⁴³.

As concepções sobre a geometria da visão formuladas por Euclides baseiam-se na noção de “raio visual”, teoria que explica de que maneira a “aparente ação à distância envolvida na sensação visual poderia ser reduzida a uma operação física realizada por contato: [...] alguma coisa que provém do próprio órgão sensorial (o olho) *sai* para alcançar seu objeto, – ou para ‘coalescer’ com algo que sai desse mesmo objeto”⁴⁴. Os antigos, em suas concepções dos raios luminosos e da visão, não consideram o olho como um instrumento fisiológico complexo, mas como um simples ponto matemático; “eles o submeteram a uma geometria exterior, negligenciando a associação dele à geometria interna”⁴⁵.

Euclides baseia-se em doutrina segundo a qual “a visão é o resultado de alguma coisa que sai do olho – um ‘fogo’ ou ‘fluxo visual’ – e atinge fisicamente os objetos visuais, ou seja, os objetos visíveis serão vistos quando a emissão a partir do olho lhes ‘tocar’”⁴⁶. Kepler, finalizando no início do século XVII a revisão da ciência óptica iniciada no século XII por Alhazen, refuta essa teoria: decifra “o mecanismo da visão – esta se faz pela intromissão da luz no interior do olho”⁴⁷. Em paralelo emerge a técnica geométrica da figuração em perspectiva que, como observado por Panofsky⁴⁸, estabelece distinção entre perspectiva “natural” e perspectiva “artificial”; desta, as regras são enunciadas no tratado *Da pintura*, de Leon Batista Alberti:

Saiba-se bem que nenhuma coisa pintada jamais poderá ser semelhante às coisas verdadeiras, se não houver uma determinada distância para vê-la. [...] o meu método de colocar o ponto cêntrico e daí traçar linhas até as divisões da linha de base do quadrângulo é o melhor. [...] traço transversalmente no quadrângulo da pintura uma linha reta, equidistante das linhas inferiores, que, passando sobre o ponto cêntrico de um lado ao outro,

divida o quadrângulo. [...] Essa linha, porque passa pelo ponto cêntrico, eu a chamo de linha cêntrica. *Daí vem que os homens pintados, colocados no último braço quadrado da pintura, são menores que os outros*. Que as coisas sejam assim, a própria natureza no-lo demonstra.⁴⁹

Na perspectiva “artificial”, linear e retilínea, são estabelecidas relações entre distância e tamanho com o objetivo de estabelecer “um método que se provasse útil na representação de imagens em superfícies bidimensionais”⁵⁰, enquanto na “natural”, angular e curvilínea, a proporcionalidade se dá pelo ângulo de visão e o tamanho do objeto e, ainda que possa ter sido uma referência para os artistas da época, Euclides teria como objetivo principal a elaboração de uma teoria da “visão natural”. Esta se vincula ao entendimento do campo de visão como uma esfera, implicando a expressão da relação entre grandezas dos objetos em graus de ângulo ou de arco, e não em medidas de comprimento. A diferença aparentemente verificada entre duas grandezas iguais, percebidas de distâncias diferentes, não é, na visão euclidiana, determinada pela proporção dessas distâncias, mas sim pela proporção dos ângulos de visão. Daí o contraste entre a perspectiva “linear” e a perspectiva “angular”; nesta as grandezas não são inversamente proporcionais às distâncias. A perspectiva “naturalis” procura a formulação matemática das leis da visão natural. No desenvolvimento da perspectiva “artificialis” a Proposição VIII da Óptica de Euclides⁵¹, segundo Panofsky, é submetida a “correções” e até supressões. “Do que até nós chegou dos Antigos, ficou-nos a ideia de nunca se desviarem do pressuposto segundo o qual eram os ângulos, e não as distâncias, a determinar as grandezas aparentes.”⁵² Leon Kossovitch observa, entretanto, que

[...] com o ponto cêntrico, Alberti, todavia, considera raios luminosos, no que a perspectiva natural, ou óptica, reaparece como construto da artificial, perspectiva de pintores, assim, não diretamente como em Ghiberti, mas indiretamente, como nos estudos do século XIII e nos do Árabe, que os precede em dois séculos. Tende-se a encarecer, no *Da Pintura*, a perspectiva, o que corresponde ao apagamento moderno da retórica e ao apego a

⁴² PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1993. p. 36.

⁴³ Ibidem, p. 36.

⁴⁴ RODRIGUES NETO, Guilherme. Euclides e a geometria do raio visual. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 873-92, 2013.

⁴⁵ EUCLIDES. *L'optique et la catoptrique*: œuvres traduites par la première fois du grec en français. Introdução e notas de Paul Ver Eecke. Paris: Librairie Scientifique et Technique Albert Blanchard, 1959. p. xxxvi.

⁴⁶ RODRIGUES NETO, Guilherme. Euclides e a geometria do raio visual, op. cit., p. 875.

⁴⁷ Ibidem, p. 890.

⁴⁸ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*, op. cit.

⁴⁹ ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. 4. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2014. [grifo nosso]

⁵⁰ PANOFISK, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*, op. cit., p. 37.

⁵¹ A Proposição VIII diz que grandezas iguais, situadas a distâncias desiguais do olho, não aparecem modificadas em suas dimensões reais em razão direta das distâncias, e a demonstração é feita por meio de transformações sucessivas de relações desiguais de triângulos com setores de círculos correspondentes. VER EECKE. Prefácio. In: EUCLIDES. *L'optique et la catoptrique*..., op. cit., p. xviii. Nas palavras de Panofsky “a prova dessa proposição está na demonstração de que a diferença existente entre as distâncias é superior à que existe entre os ângulos, e que é esta (segundo os axiomas 4-6) que determina as grandezas visuais”. Cf. PANOFSKY. *A perspectiva como forma simbólica*, op. cit., p. 82.

⁵² Ibidem, p. 39.

uma razão por demais estreita quando reduzida à matemática e à física; na economia geral do texto, contudo, a perspectiva é parte da composição, ela mesma parte da doutrina tomada em conjunto, pois corresponde à *dispositio* da retórica, que, heurísticamente, homóloga à perspectiva albertiana, evidencia-lhe as outras divisões, invenção, elocução, ação, memória.⁵³

Retornando a Euclides, seu tratado sobre catóptrica revela conhecimentos da Antiguidade grega sobre a luz refletida, e daí seu interesse histórico⁵⁴; é considerado, do ponto de vista da geometria, inferior à Óptica, uma vez que suas proposições não são demonstradas com o mesmo rigor. O *Catóptrica* é composto de seis definições⁵⁵, às quais somam-se trinta postulados, nos quais procura demonstrar desde a igualdade dos ângulos de incidência e reflexão dos raios – o que teve que esperar por uma explicação mais satisfatória até que Herão considerasse que a luz segue sempre o caminho mais curto –; a localização dos olhos em relação às distâncias e aos diâmetros em espelhos esféricos; a fórmula abstrata para a construção de um espelho em *S* composto de partes planas, convexas e côncavas, de tal modo que um mesmo objeto dá lugar a imagens distintas pelo tamanho, pela distância aparente e pela inversão ou não da posição; até a explicação de como os raios do sol se concentram em espelhos côncavos de modo a inflamar materiais combustíveis.

Aliás, diga-se de passagem e a título de curiosidade, essa trigésima e última proposição do *Catóptrica* evoca o espelho ardente de Arquimedes, máquina de guerra que, acredita-se, incendiou navios da frota romana no cerco de Siracusa. É grande a controvérsia em torno do artefato bélico de Arquimedes, que na realidade seria capaz de inflamar apenas estopas e materiais secos e leves⁵⁶; a arma catóptrica teria sido encampada no rol das formidáveis maquinarias descritas pelos antigos, conto transmitido aos historiadores a partir de uma rápida passagem de Galeno de Pérgamo (131-210)⁵⁷. Não obstante, os estudos de Euclides sobre concentração de raios solares em espelhos côncavos ecoam em tratados posteriores, como no aqui já mencionado *Magiae naturalis*, que ensina a “Acender fogo com espelho côncavo”⁵⁸.

Como se vê, a óptica e a catóptrica participam da constituição de determinada vertente de concepção espacial que se explicita no século xv e influencia diretamente os modos de representação. Sobre essa vertente – aprimorada incessantemente até o século xviii, quando se delineiam, amadurecidos, enunciados científicos que instigam discussões a respeito de espaço e representação e consolidam a esse respeito noções ainda hoje correntes – embasam-se, por exemplo, teorias e vivências do espaço que criam condições para a estruturação do pensamento urbanista que se firma no final do século xix com a disciplina Planejamento Urbano, pela qual “a instrumentalidade do planejador tem por pressuposto a homogeneidade característica da categoria espaço, no qual, refletidamente, dispõem-se objetos”⁵⁹, e que desempenha importante papel no desenho e da conformação das cidades, assim como nas maneiras de compreender e interpretar os discursos nelas enunciados.

Para ilustrar a participação da perspectiva “artificial” na construção de um modo de ver e sua relação com espelhos, evoca-se aqui a *Tavoletta*. No *Da pintura*, Alberti enaltece, mais que outros, Brunelleschi, descrevendo a cúpula projetada por ele como “uma construção tão grande a se elevar ao céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana”⁶⁰, “efetuação retórica admirável, pois louva a novidade da ciência da construção enquanto a constrói como colosso”⁶¹, colosso “que se ergue a tamanha altura, que se equipara aos montes que rodeiam Florença. E, de fato, parece que o céu tem inveja dela, pois continuamente lhe desfere raios durante todo o dia, por lhe parecer que sua fama quase venceu as alturas aéreas”⁶². Para Argan,

[...] a cúpula não é uma massa ou um volume, mas uma estrutura, e esta não se ergue ao céu, mas acima dele; portanto não “representa” o espaço, mas realiza-o em sua totalidade [...] uma estrutura perspectica, de linhas convergentes para um ponto de fuga – a lanterna –; o sentido da frase [de Alberti] só pode ser este: a perspectiva *artificialis*, isto é, a nova estrutura

⁵³ KOSSOVITCH, Leon. Prefácio. In: ALBERTI. *Da pintura*, op. cit., p. 27.

⁵⁴ Cf. VER ECKE. Prefácio, op. cit., p. xxix. É possível que esse tratado tenha sido atribuído a Euclides por um engano de Proclo, uma vez que não se tem notícias de autores anteriores a ele que a relacionassem a Euclides. De acordo com Ver Eecker tudo leva a crer que a Catóptrica, tal como ela nos chegou, é uma compilação na qual o fundo original de Euclides foi dispersado entre obras posteriores a ele mas anteriores a Herão e a Ptolomeu, cujo coligidor talvez tenha sido Teão de Alexandria, que realizou uma revisão de *Elementos* (390 d.C.) – portanto anterior a Proclo –, mas que, na incerteza, atribui-se a um pseudo-Euclides.

⁵⁵ Nas definições, Euclides elabora enunciados a respeito de ângulos de reflexão dos raios luminosos, sobre as relações de distância entre pontos de reflexão do raio visual e do observador, sobre o lugar geométrico onde se formam as imagens refletidas e outras questões para espelhos planos, côncavos e convexas.

⁵⁶ SIMMS, D. L. Archimedes and the Burning Mirrors of Syracuse. *Technology and Culture*, v. 18, n 1, p. 1-24, jan. 1977. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3103202>. Acesso em: 17 jun. 2018.

⁵⁷ BALTRUSAITIS. *Le miroir...*, op. cit., p. 294.

⁵⁸ *Accender fuoco con lo specchio concavo*. (DELLA PORTA. *Magiae Naturalis*, op. cit., p. 481).

⁵⁹ Ricardo Marques Azevedo afirma em *Metrópole: abstração* que a disciplina Planejamento Urbano penuncia-se na promulgação e normalização que regulam usos e procedimentos urbanos, assim como do estabelecimento de padrões de salubridade das construções, especulação fundiária etc., progressivamente estabelecidas ao longo do século xix. A disciplina “arvora-se ampara amparada pela positividade das Ciências, afirma-se pautada em conhecimentos principalmente conométricos, sociológicos e antropológicos para estipular índices, coeficientes, gabaritos, ao mesmo tempo em que consolida em códigos e normas, permissões e restrições. [...] Enquanto o saber urbanista concebe e designa a especificidade de lugares heterogêneos e descontínuos, a ciência do planejador opera na generalidade do espaço, homogêneo e contínuo. Uma concepção assim etérea do espaço [...] que o reduz a entidade geométrica, ignora valores diferenciais toponímicos; desabonando dignidades e hierarquias, ela é estranha também à tradição e às estratégias religiosas e, em geral, a todo pensamento mágico”. (AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole...*, op. cit., p. 10-11).

⁶⁰ ALBERTI. *Da pintura*, op. cit., p. 68.

⁶¹ KOSSOVITCH. Prefácio. op. cit., p. 46.

⁶² VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 244.

do espaço, vai além do céu físico ou natural da perspectiva *communis* ou da óptica e, ao atravessá-lo, liga o coração da cidade, a catedral, ao céu metafísico, empíreo.⁶³

Segundo ele, Brunelleschi opera uma reforma radical:

[...] a definição de uma noção geométrica do espaço, a identificação das estruturas arquitetônicas com as estruturas espaciais, a teorização da *perspectiva como princípio formal unitário da visão da natureza e da construção dos edifícios*.⁶⁴

Brunelleschi encontra uma maneira de aperfeiçoar a perspectiva que “consistiu em elevá-la com planta e perfil, por meio da intercepção, coisa realmente útil à arte do desenho”⁶⁵. Aparentemente à procura de uma demonstração empírica da utilidade da perspectiva para a representação, Brunelleschi engendra a *Tavoletta*⁶⁶. Composto de um painel no qual ele pintou um edifício e de um espelho, esse dispositivo permite a verificação da continuidade entre as linhas da pintura e as do edifício, evidenciando a “fidelidade”, ou a “precisão”, da representação do edifício em perspectiva⁶⁷. Para essa comprovação é preciso procurar pelo exato ponto de vista do qual o artista observou o edifício para pintá-lo no painel.

Argan comenta esse dispositivo a partir de descrição feita por Antonio Manetti, biógrafo de Brunelleschi, e identifica a linha que conecta o olho do observador a um ponto

determinado da coisa representada com a linha definida por Alberti – este, certamente familiarizado com os ensaios sobre perspectiva de Brunelleschi –, como raio cêntrico, diferente da linha cêntrica anteriormente mencionada –, eixo da pirâmide visual cujo vértice coincide com o ponto de fuga⁶⁸.

Raio cêntrico é aquele único que atinge a quantidade de modo que em todas as direções os ângulos sejam iguais. Apenas esse raio, o mais penetrante e mais ativo de todos, faz com que nenhuma quantidade possa jamais parecer maior do que quando ele a fere. Poder-se-ia dizer dele muito mais coisas, mas basta que se diga apenas uma: cerrado pelos outros raios, ele é o último a abandonar a coisa vista. Daí pode-se dizer com razão que ele é o príncipe dos raios.⁶⁹

No experimento da *Tavoletta*, soma-se à importância atribuída por Brunelleschi à singularidade e à imobilidade do ponto de vista o fato de a pintura ser misturada com duas superfícies reflexivas – o “céu de prata” e o espelho –, o que não é apenas um artifício para fazer coincidir as visadas do pintor e do espectador. O uso da prata polida indica, nessa experiência, mais o pensamento de um arquiteto e menos o de um pintor; se entendida enquanto sistema de representação por meio do desenho das coisas em seus lugares – noção albertiana de circunscrição⁷⁰ –, a perspectiva não pode representar o céu, uma vez que este não ocupa um lugar nem é uma coisa, e não pode ser reduzido a medidas ou proporcionalmente comparado. “Como [o céu] não pode ser representado, mas apenas imitado, o artista abstém-se de pintá-lo. [...] Se Fillipo estivesse preocupado com uma lei geral da visão válida também para a visão da paisagem, não deixaria de representar o céu.”⁷¹

Mais do que as relações da *Tavoletta* com a paisagem, entretanto, interessa aqui a movimentação que o observador deve fazer em busca do ponto de vista “correto” ao utilizar o dispositivo, ponto de onde possa comprovar a exatidão da representação. É procedimento comum o artista fixar pontos de vista ideais para a observação de suas obras, e em alguns casos o próprio reconhecimento de figuras representadas nas obras depende do posicionamento do

⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. O tratado De re aedificatoria. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 111-112.

⁶⁴ Ibidem, p. 107. [grifo nosso]

⁶⁵ VASARI. *Vidas dos artistas*, op. cit., p. 107.

⁶⁶ BATTISTI, Eugenio. *Brunelleschi: the complete work*. London: Thames & Hudson, 1981. p. 107-111.

⁶⁷ O dispositivo possibilita ver simultaneamente um espelho, um edifício, e a representação desse edifício e seu entorno pintada “realisticamente” em um painel de madeira. O edifício é o Batistério localizado defronte à entrada principal da catedral Santa Maria da Flor, de onde Brunelleschi o observa para pintá-lo. O painel é equipado com um cabo que possibilita empunhá-lo como se fosse uma raquete retangular com lados de aproximadamente quarenta centímetros; neste painel há um pequeno orifício, exatamente no ponto para o qual convergem as linhas de projeção do desenho – ponto de fuga. O dispositivo é usado da seguinte maneira: o observador deve posicionar-se no mesmo local onde foi feita a pintura (portal da catedral) e com uma das mãos aproximar de seu rosto o verso do painel, de modo a espiar através do furinho, com somente um dos olhos, o Batistério do outro lado da rua – ou seja, edifício e pintura ficam face a face –; com a outra mão, braço esticado, deve interpor o espelho (igualmente equipado com um cabo) entre o edifício e a pintura, de modo a ver simultaneamente através do furinho o reflexo da pintura e também as partes do edifício não recobertas pelo espelho interposto. Deve-se movimentar o conjunto formado pelo painel e pelo espelho – sem alterar a distância entre eles e sempre olhando pelo pequeno orifício – até que o reflexo da pintura no espelho interposto coincida com o edifício, substituindo-o. Essa substituição indica que o pequeno orifício – o ponto de vista – coincide com o ponto de fuga da representação em perspectiva, e demonstra-se assim a exatidão do desenho feito no painel. Há ainda um detalhe significativo: na área do painel correspondente ao céu, ao invés de pintá-lo, Brunelleschi aplica uma camada de prata polida na qual as nuvens se refletem. Assim, através do furinho vê-se no espelho o reflexo da pintura e o reflexo do reflexo do céu, mistura de representação e imagem especular.

⁶⁸ ARGAN, Giulio Carlo; ROBB, Nesca A. The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 9, p. 96-121, 1946. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/750311>. Acesso em: 12 jul. 2018. p. 104.

⁶⁹ ALBERTI, *Da pintura*, op. cit., p. 78.

⁷⁰ Alberti unifica, na pintura, as noções de circunscrição, que trata do lugar da coisa vista e de seu desenho; composição, que distribui em seus lugares o conjunto de coisas; recepção de luzes, que cuida das cores e dos efeitos claro-escuro das superfícies das cores. Cf. KOSSOVITCH, Prefácio, op. cit., p. 54-55, e ALBERTI. *Da pintura*, op. cit., p. 101-104.

⁷¹ “*Since it cannot be represented, but only imitated, the artist forbears to paint it. If Fillipo had wished to lay down a general law of vision, and one that would therefore be equally valid for the vision of the landscape, he could not have failed to take the sky into account.*” (ARGAN, The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective..., op. cit., p. 105.)

observador no ponto determinado, como é o caso do crânio anamórfico na pintura *Os embaixadores*, de Hans Holbein. À vinculação entre lugar ideal de visão e obra recorrem a arquitetura, a escultura e também a paisagem, e essa associação se inscreve na construção cultural de um modo de ver. As representações visuais brincam com os pontos de vista assim como a literatura estabelece jogos entre autor, narrador e leitor. São recursos para gerar tensão.

Como mencionado na Introdução deste estudo, no *Paisagens Catóptricas* são feitas intervenções nas caixilharias presentes nas imagens com o objetivo de gerar tensão visual. O hábito quase naturalizado de, ao se olhar para uma fotografia, adivinhar o posicionamento do olho do fotógrafo, confirma correspondências entre coisas reais e a representação que delas se vê na fotografia, e o modo de ver cultivado pela perspectiva *artificialis* endossa essa confirmação. Ao alterar os ângulos formados pelos caixilhos em direção a um ponto de fuga, tornando-os paralelos e ortogonais, a imagem se distancia do registro fotográfico original que indicaria sem dúvida tratar-se, por exemplo, de um edifício visto do chão. Entretanto, não são alterados os ângulos de visão dos demais elementos da imagem, apenas dos caixilhos, e desse descompasso vem a tensão. Esta pode ser incrementada se conjugada a outros dois aspectos. Primeiro, pelo contraste entre ortogonalidade e grau de deformação das imagens refletidas, o que depende basicamente do material e do tipo de fabricação do vidro. Segundo, mais significativo, pelo grau de transparência, que é determinado pelo processo de espelhamento do vidro. Mais significativo porque dele depende a presença e a intensidade de sobreposições e fusões entre imagens especulares – que voltam da superfície do vidro para o olho do observador – e coisas concretas vistas através dos vidros. Misturam-se assim, em diferentes graus e possibilidades, duas instâncias da realidade, e os caixilhos cumprem papel mediador entre elas.

Heterotopia 7

2 DOIS PASSEIOS

*A arte é o que torna a vida mais
interessante que a arte.*

Robert Filliou

Falácia 9

Capriccio 3

Capriccio 8

Diderot dedica um conto ao pintor de paisagens Claude Joseph Vernet; narra um passeio no qual observa lugares cujas descrições correspondem a paisagens pintadas pelo artista na série de sete quadros expostos no Salão de 1767⁷². Na fábula, Diderot caminha em companhia de um abade, com quem dialoga a respeito de paisagens e alude às habilidades de Vernet, cuja familiaridade com os fenômenos da natureza e cuja imaginação fecunda são inspiradas por rochedos, cascatas, cantos de paisagem. A certa altura, o abade contesta: “Embora o senhor me fale de Vernet, Vernet, não deixarei a natureza para correr atrás de sua imagem; por mais sublime que esse homem seja, ele não é Deus!”, ao que Diderot responde: “De certo que não, mas, se o senhor tivesse maior familiaridade com o artista, talvez ele lhe tivesse ensinado a ver na natureza aquilo que o senhor não vê. Quantas coisas iria encontrar nela! Quantas coisas que estragam o conjunto e prejudicam o efeito a arte poderia suprimir!”.

O diálogo de Diderot sugere duas questões, ambas desenvolvidas por vários autores. A primeira é a capacidade da arte da paisagem de tornar visível, estetizando, o que já está presente e não se vê; a segunda é a existência de objetos paisagísticos que, pela renovação, definem valores e normas paisagísticas.

Jean-Marc Besse é um entre esses autores e trata dessas questões em seu ensaio *As cinco portas da paisagem*, no qual identifica, na contemporaneidade, a inclusão de questões teóricas a respeito da paisagem nos horizontes de diversas áreas acadêmicas e profissionais – jardinagem, arquitetura, paisagismo, sociologia, antropologia, geografia, ecologia, teoria literária, filosofia etc. Genericamente, Besse distingue cinco problemáticas paisagísticas que, embora possam ser articuladas umas às outras, não se sobrepõem; assim, a paisagem pode ser considerada como

[...] uma *representação cultural* (informada principalmente pela pintura); um *território produzido* historicamente pelas sociedades; um *complexo sistêmico* que articula os elementos naturais e culturais em uma totalidade

⁷² LICHTENSTEIN, Jacquellini (Org.). *A pintura: textos essenciais – Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10. p. 95-98.

objetiva; como um *espaço de experiências sensíveis* rebeldes às diversas formas possíveis de objetivação; como um *sítio ou um contexto de projeto*.⁷³

Paisagens Catóptricas se inscreve no primeiro desses cinco enunciados, ou seja, é uma *representação cultural* informada principalmente pela pintura. Por essa porta de entrada, conforme pondera Vladimir Bartalini, a paisagem é “uma imagem dependente de um sujeito, individual ou coletivo, das suas formas de pensamento e de percepção. Daí deriva a associação, na origem, entre paisagem e modelos pictóricos”⁷⁴, perspectiva que, ao contrário de restringir a paisagem a valores consagrados pela pintura, “abre-se às novas sensibilidades *paisageiras* propiciadas pelo espaço urbano, pelas autoestradas e infraestruturas em geral, demandantes de novas formas de expressão”⁷⁵.

Também para Alain Roger⁷⁶ a paisagem é uma invenção cultural agenciada por modelos de visão instaurados pela arte em diferentes épocas. Ele toma de empréstimo a Montaigne o termo *artialização* para designar a transformação de *país* – uma realidade natural – em *paisagem*, operação que se elabora pela arte. A artialização pode ser *in situ*, resultado da inscrição direta do código artístico na materialidade do lugar, como ocorre nos jardins, ou *in visu*, representação que fornece modelos de visão ao olhar coletivo. Com base em critérios enunciados por Augustin Berque⁷⁷, Roger reconhece a existência do que denomina “sociedade paisagista”, título que deve ser dado

[...] com prudência e parcimônia tanto à China antiga, ao menos a partir da dinastia Song (960-1279) e, certamente daí em diante, como à Europa ocidental, a partir do século xv. Nem a Grécia antiga, nem a Europa medieval são, estritamente falando, sociedades paisagistas, uma vez que elas não preenchem a primeira condição: elas não tem palavras para nomear paisagem.⁷⁸

⁷³ BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: BARTALINI, Vladimir (Org. e trad.). *Paisagemtextos*. v. 3. São Paulo: FAU USP, 2016. [Compilação de textos com a finalidade exclusiva de subsidiar disciplinas do curso de pós-graduação da FAU-USP]

⁷⁴ Ibidem, p. 2.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ ROGER, Alain. Conferência. In: Colóquio Internacional de História da Arte, Comitê Brasileiro de História da Arte/ Comitê Internacional d'Historie de l'Art, São Paulo, set. 1999. Trad. Vladimir Bartali para uso exclusivo da disciplina AUP 5864 – A paisagem no desenho do cotidiano urbano, do Curso de Pós-graduação da FAU-USP, 2009.

⁷⁷ Segundo Alain Roger, os quatro critérios são enunciados em *Les Raisons du paysage* por Augustin Berque: 1) Representações linguísticas: uma palavra ou palavras para dizer Paisagem; 2) representações literárias, orais ou escritas, cantando ou descrevendo as belezas da paisagem; 3) representações pictóricas, tendo a paisagem como tema; 4) representações “jardinísticas” ou relativas ao jardim para o deleite. Cf. ROGER. Conferência, op. cit.

⁷⁸ ROGER, Alain. Conferência, op. cit., p. 2.

No início do período imperial da Roma antiga se constitui, na visão de Roger, a primeira sociedade paisagista, uma vez que reúne jardins, representações literárias e pictóricas e palavras para dizer “paisagem”, helenismos que designam tanto a representação artística quanto o objeto natural. Ele aponta em Vitrúvio, no *Da arquitetura*, a utilização de *topia*, termo “forjado a partir do grego *topos* (país), e que designa incontestavelmente aquilo que hoje chamamos paisagens”⁷⁹, e, no *História natural*, de Plínio, o velho, o emprego da “expressão ‘*topiaria opera*’, obras topiárias, paisagísticas, para designar os afrescos murais que, nas vilas imperiais, representavam paisagens, urbanas ou rurais”⁸⁰.

Um hiato de mais de quinze séculos separa essas referências da concepção da paisagem que se firma como gênero no século xvii. Antes, em torno de 1340, há a pintura *Os efeitos do bom governo*, de Lorenzetti, que muitos concordam em considerar uma das primeiras pinturas de paisagem do Ocidente, mas como manifestação isolada. Na pintura flamenga da segunda metade do século xv, de acordo com Roger, o surgimento no interior dos quadros de janelas que se abrem para o exterior, mostrando o país, corresponde à invenção da paisagem no Ocidente. O espaço da janela é dividido em três planos, o mais próximo em ocre, o intermediário em verde e o mais distante em azul – estrutura também presente em pinturas da Escola de Veneza –, e independentemente da distância as coisas pintadas são minuciosamente detalhadas. A janela se expande, seus limites passam a coincidir com os do próprio quadro, e por ela se abre a progressiva consolidação de um gênero de pintura – gênero menor por não corresponder plenamente às funções edificantes convenientes às obras da época –, que participa da construção de um olhar panorâmico temperado pela perspectiva linear e da organização em unidade de elementos naturais, como árvores, rochas, rios.

A articulação desses elementos em unidade lhes confere autonomia e os transforma em objetos paisagísticos; estes se multiplicam e se renovam em épocas e culturas, definindo valores e normas paisagísticas. Besse, citando Roger, afirma que “cada paisagem tem a sua linguagem”⁸¹, e exemplifica evocando relações entre a linguagem do idílio e da Arcádia e a pintura clássica de paisagem de Claude Gellée (Lorrain); o Campo é objeto paisagístico hegemônico na pintura de paisagem até que lhe venham fazer concorrência o Mar e a Montanha, que se desenvolvem de modo correlato ao discurso do sublime.

Assim, multiplicam-se indefinidamente as questões envolvendo paisagem e discurso. Charles Baudelaire está entre os que consideram paisagens composições semelhantes aos poemas, não são belas por si próprias, mas pelo sentimento ou ideia a ela associados;

⁷⁹ ROGER, Alain. Conferência, op. cit.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ BESSE, As cinco portas da paisagem..., op. cit., p. 16.

em seus comentários a respeito do salão de 1859, escreve que o valor da paisagem está “no sentimento atual que o artista nela incute [...] A imaginação faz a paisagem”⁸². Antes disso, no texto *A apologia da paisagem e a crítica ao teatro*⁸³, em que comenta o salão de 1864, Baudelaire estabelece classificações para a paisagem, assim como as há para o retrato e para o quadro de história: “há paisagistas coloristas, paisagistas desenhistas e imaginativos; naturalistas idealizando sem saber, e sectários do clichê, que se dedicam ao gênero especial e estranho, que se chama paisagem histórica”⁸⁴. Baudelaire classifica a paisagem histórica como monstruosa e contraditória, como moral aplicada à natureza. Aponta como pouco cultivada entre os franceses a paisagem de fantasia, correspondente ao devaneio humano e comparável, em escala reduzida, às decorações da Ópera. A paisagem de fantasia

[...] é a imaginação do desenho importada para a paisagem: jardins fabulosos, horizontes imensos, cursos d’água mais límpidos do que é natural, e correndo apesar das leis da topografia, rochedos gigantescos construídos com proporções ideais, brumas flutuantes como um sonho.⁸⁵

Há, de fato, um incessante cultivo de objetos paisagísticos, e a emergência deles implica diversidade e renovação de abordagens *paisageiras*, com suas linguagens e discursos correlatos. As concepções paisagísticas se acumulam e convivem entre si, eventualmente disputando destaque aqui ou ali, agrupando-se em torno dessa ou daquela problematização, procurando expandir, ou mesmo superar, o campo onde operam fazeres artísticos tradicionais. A artialização, fio que costura e conduz essa dilatação conceitual e operacional da paisagem, é o que permite relacionar o passeio de Diderot a outro, que ocorre dois séculos mais tarde: *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*, de Robert Smithson.

Entre esses dois passeios se interpõe a crise da figuração ocorrida como um dos efeitos colaterais dos movimentos da arte no século xx, que traz consigo a diminuição do espaço do jogo representativo e a recusa à imitação, à ficção, às narrativas visuais. No concernente à paisagem, expressiva quantidade de artistas procurou, de uma maneira ou de outra,

[...] superar o campo tradicional do exercício da arte para interrogar mais amplamente as relações que a obra mantém com o real, com o espaço, o

⁸² LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura...*, op. cit., p. 125.

⁸³ Ibidem, p. 122-125.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, p. 122-125.

tempo, a matéria, e, de modo mais geral, com os quadros perceptivos e simbólicos da experiência do mundo.⁸⁶

Em meados da década de 1960, como desdobramento da Land Art, proliferam as instalações artísticas denominadas *site-specific*, que introduzem a realização de um tipo específico de obras *in situ* – em desertos, florestas, lagos –, em escala extraordinária, estetizando elementos do próprio local – pedras, plantas, água –, propondo discussões sobre noções de paisagem e possibilidades interativas entre arte e ambiente, e apontando também para questões políticas, ecológicas etc. Essas práticas artísticas⁸⁷ sugerem a transformação da própria noção de obra de arte, integrando nela “não somente as formas, mas também as atitudes e as situações, e, de um modo mais geral, os dados habituais da experiência do mundo”⁸⁸, e também abrindo possibilidades para reconsiderar, em diferentes bases, a ideia de artialização.

As instalações *site-specific* vêm para o âmbito da cidade com essa ideia de estreitar vínculos entre arte e *locus*. Em escala mais modesta – embora o gigantismo apareça aqui e ali em trabalhos que literalmente embrulham pontes, arranha-céus, uma ilhota inteira, e que serram verticalmente um sobrado ao meio⁸⁹ –, derivam de concepções de obras artísticas em espaços de livre acesso ao público admitindo o efêmero, a performance, eludindo o monumentalismo; refutam, por outro lado, a modernista autonomia da obra de arte, da escultura que, sem pedestal ou raiz, representa a si mesma em espaços genéricos⁹⁰, da pintura que, sem moldura e cansada da profundidade, escapa da perspectiva⁹¹; “supermodernas”⁹² (*surmodernité*), encontram embasamento nos não lugares⁹³ de Marc Augé para abordagens políticas, sociais, antropológicas dos lugares.

Em meio a toda essa movimentação passeia Smithson. Para Careri, esse passeio se alinha com concepções próximas, antes definidas como *banais* pelo dadá e *inconsciente da cidade* segundo

⁸⁶ BESSE, As cinco portas da paisagem..., op. cit., p. 8.

⁸⁷ Refere-se aqui, por exemplo, a artistas como Michael Heizer, Robert Smithson, Tony Smith, Richard Long, Walter de Maria, Andy Goldsworthy etc.

⁸⁸ Ibidem, p. 18.

⁸⁹ Refere-se aqui, por exemplo, a artistas como Christo e Jeanne-Claude, Gordon Matta-Clarck, Robert Morris (que faz diversas instalações, a céu aberto, em parques públicos, e em galerias, utilizando espelhos) etc.

⁹⁰ KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded Field. In: *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1993.

⁹¹ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 17.

⁹² “Situação de supermodernidade” é definida por Augé pela somatória do que ele chama de “três figuras do excesso: superabundância factual, superabundância espacial e individualização de referências”. (AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. p. 41.)

⁹³ Segundo Augé “não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta.” (AUGÉ, Marc. *Não-lugares...*, op. cit., p. 36.)

os surrealistas, ulteriormente como transurbâncias⁹⁴, cuja proposta é uma leitura da cidade do ponto de vista da errância e em meio a amnésias urbanas, capaz de identificar a produção de um

[...] sistema de espaços vazios (o mar do arquipélago) que podem ser percorridos indo à deriva [...] um espaço nômade ramificado como um sistema de caminhos urbanos de rebanhos, que parece ter sido realizado como produto da entropia da cidade.⁹⁵

Sistema que remete à parte da paisagem caminhada, vivida e percebida, cartografia que não se estabelece a partir de pontos de referência estáveis, mas que concebe o território a partir da leitura, da memorização e do mapeamento de seu devir, assim como os mapas psicogeográficos dos situacionistas.

Francesco Careri – que considera o caminhar, para além de instrumento crítico e forma de ver a paisagem, como uma das formas de arte utilizadas por artistas da segunda metade do século xx para intervir na natureza⁹⁶ – aponta essa caminhada de Smithson pelo subúrbio como uma revisitação das origens do paisagismo, uma viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea que suscita considerações acerca das mudanças na relação entre arte e natureza e na própria natureza, sobre a capacidade de a paisagem contemporânea produzir autonomamente seus próprios lugares, frutos da entropia produtora de “vazios monumentais que definem, ainda que não pretendam, os vestígios da memória de um jogo de futuros abandonados”⁹⁷.

Os parques momentos aqui pontuados são suficientes para exemplificar a constância e o protagonismo da artialização e da vinculação de objetos paisagísticos a discursos no processo de configuração desses mesmos objetos em certa história da paisagem. O espelho na cidade pode ser fonte de paisagem da mesma forma que, em Borges, como observa João Adolfo Hansen, é uma tópica para o tema da ficção: “Borges dissolve a ideia mesma de que o espelho possa ter ou revelar alguma essência misteriosa e secreta na imagem refletida, pois sua reflexão e seus reflexos acontecem em um não-lugar, a linguagem”⁹⁸.

⁹⁴ Careri atribui a condução dessas transurbâncias ao grupo Stalker, grupo originalmente composto de jovens estudantes de arquitetura que, a partir de 1995, como Walter Benjamin e depois os situacionistas, investigam mutações e decomposições da cidade em deambulações e derivas por espaços urbanos indeterminados, periferias, fronteiras. No Brasil, práticas semelhantes foram adotadas, entre outros, por Hélio Oiticica.

⁹⁵ CARERI, *Walkspaces...*, op. cit., p. 30.

⁹⁶ Careri cita, como exemplo, o trabalho *A line made by walking*, realizado em 1967, no qual Richard Long caminha sobre um gramado, deixando um rasto no terreno, uma linha reta “esculpida” e fadada ao desaparecimento com o crescimento da grama: “o objeto escultórico está completamente ausente, o caminhar transforma-se em obra de arte autônoma”. (Ibidem, p. 30.)

⁹⁷ SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Espaço e Debates*, v. 23, n. 43-44, p. 120-128, jan./dez. 2003. p.127.

⁹⁸ HANSEN, João Adolfo. Espelho. *Folha de S.Paulo*, Mais!, 1º ago. 1999, p. 5.

Nas paisagens catóptricas o que aberra no outro “não lado” dos espelhos refuta a simetria, a imitação; nelas, as analogias e possíveis nexos entre as coisas e seus reflexos falaciosos se estabelecem pela via da fabulação, que por esse caminho são reintegrados: na ambiência urbana, o ritmo, o excesso de informação, os labirintos visuais edificados, o movimento incessante de objetos em fluxos caóticos impedem, ou no mínimo dificultam, a identificação da coisa que reflete, assim como de sua localização; além disso, pela própria profusão de superfícies reflexivas sequenciadas, o rebatimento e a repetição de imagens especulares transformam em desafio a simples percepção da relação direta e comum entre uma coisa e sua imagem especular. O entendimento disso é construído por aquele que se interessa em entender, porém deve permanecer inconcluso como resultado analítico que eventualmente esclarecesse a charada enigmática; charada que “que nada oculta ou revela [...], artificiosa magia parcial que torna muito aborrecidas e inúteis as interpretações”⁹⁹. A paisagem catóptrica não é a paisagem urbana refletida, mas outra paisagem, cuja existência depende da organização autônoma de seus elementos em unidade, da artialização e da invenção discursiva.

⁹⁹ HANSEN, João Adolfo. Espelho. *Folha de S.Paulo*, Mais!, op. cit.

Capriccio 2

3 ESPELHOS E SERES ACIDENTAIS

[...] Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, separados. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a terra [...] O Imperador Amarelo [...] repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. [...] Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia.

O primeiro a despertar será o Peixe. No fundo do espelho perceberemos uma linha muito tênue [...] Depois, irão despertando as outras formas.

Gradualmente diferirão de nós, gradualmente deixarão de nos imitar. Romperão as barreiras de vidro ou de metal e desta vez não serão vencidos.

[...] Outros pensam que antes da invasão, ouviremos, vindo do fundo dos espelhos, o rumor das armas.

J. L. Borges

Falácia 10

Alegoria 8

Heterotipia 5

Heterotipia 9

Paisagens Catóptricas busca o imaginário da cidade especular inscrevendo-se na tradição que explora o caráter de tópica ficcional dos espelhos. Um dos recursos adotados para tanto é, em seu processo de invenção, descontextualizar partes de imagens refletidas de modo que tais recortes, formas acidentais identificadas propositadamente, aludem a seres fantásticos, sem, contudo, apontar semelhanças com criaturas específicas do repertório teratológico, deixando isso por conta da imaginação daqueles que se dispuserem a procurá-los.

Imagens especulares correspondem sempre a uma coisa material, certeza assegurada por serem parte de um fenômeno físico. Entretanto, no jogo dos espelhos, elas podem assumir caráter fantasmagórico, quando, de surpresa, à desorientação espacial causada pela dificuldade em localizar a coisa que se espelha somam-se as distorções resultantes das imperfeições da própria superfície reflexiva. Essa provisória e fantasmática independência da imagem especular é campo fértil para projeções e associações interpretativas e também podem funcionar como gatilho disparador de construções fabulativas. O artista pode tirar partido desse jogo de verossimilhanças e dessemelhanças sugerindo estímulos imaginativos, metáforas, maneiras de ver alternativas para articular uma classe de imagens com a qual se tem, em geral e por força do hábito, relações pragmáticas e funcionais.

3.1 Espelhos e ilusão: o ver e o querer ver

Em *Arte e ilusão*, Gombrich discute essa questão em profundidade pelo viés da psicologia. Chama de “projeção” o processo pelo qual se veem, por exemplo, imagens familiares em formas vagamente semelhantes de nuvens, e concorda com Rorschach¹⁰⁰ quanto a serem apenas de grau as diferenças entre ver e interpretar, o que estende também à representação: “Para o primitivo, o tronco de árvore ou a pedra que se parece com um animal pode se tornar um

¹⁰⁰ Rorschach concebeu o teste psicológico que leva seu nome e consiste em oferecer à interpretação borrões padrão de tinta como instrumento de diagnóstico.

animal”¹⁰¹. Especula, a partir de um trecho de *De Statua*, de Alberti, sobre possibilidades de nesse mecanismo de projeção encontrar-se a verdadeira fonte do interesse pelas formas acidentais e pelas raízes da arte:

Creio que as artes que têm por objetivo imitar as criações da Natureza originam-se da seguinte maneira: num tronco de árvore, num monte de terra ou em alguma outra coisa, foram acidentalmente descobertos, um belo dia, contornos que exigiam apenas uma ligeira alteração para se parecerem de modo surpreendente com algum objeto natural. Observando isso, as pessoas procuraram ver se não seria possível, por adição ou subtração, completar o que faltava para chegar à semelhança perfeita. Assim, ajustando ou removendo perfis e planos da maneira que o próprio objeto sugeria, conseguiram o que desejavam, e não sem prazer. Desse dia em diante, a capacidade do homem de criar imagens cresceu a passos largos, até que ele foi capaz de criar qualquer reprodução, mesmo sem nenhum vago esboço no material para guiá-lo.¹⁰²

À especulação de Alberti, que evidentemente não deve ser tomada ao pé da letra, Gombrich associa trechos do *Tratado della Pittura*, de Da Vinci. Em um deles o pintor critica o colega Botticelli, que, segundo ele, faz “as mais horrendas paisagens” por não reconhecer a necessidade do estudo que dá ao artista o conhecimento da estrutura de todas as coisas a serem incluídas em um quadro, estudo desnecessário porque “bastava lançar uma esponja cheia de tinta contra uma parede para ter uma bela paisagem sugerida pelo borrão”, embora Leonardo admita que em tal borrão se possa ver “tudo o que desejamos encontrar”¹⁰³. Essa história ecoa a de Plínio, o Velho, que, exaltando o papel do acaso na arte, narra a surpresa de um pintor que, desesperado por não conseguir representar satisfatoriamente a espuma na boca de um cachorro, acaba por conseguir o resultado almejado ao arremessar a esponja sobre a pintura. A percepção e a aceitação – portanto a compreensão – dessa solução acidental como satisfatória podem ser estendidas, ainda que anacronicamente e em circunstâncias diferentes, ao método¹⁰⁴ adotado neste trabalho, conforme descrito na Introdução.

Em outra famosa passagem, Leonardo da Vinci escreve que

[...] se olhares muros manchados ou feitos de pedras de toda espécie, para imaginar alguma cena, podes ver neles a analogia de paisagens com montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, extensos vales e colinas, dispostos de diversas maneiras. Poderás também ver batalhas e figuras de movimento rápido, rostos e roupas estranhos e uma infinidade de coisas que poderás reduzir a uma forma clara e completa. Isso aparece confusamente nos muros assim como no som dos sinos: nas suas badaladas, encontrarás todos os sons e palavras que quiseses imaginar.¹⁰⁵

Com essa citação, Jurgis Baltrusaitis abre seu ensaio *Imagens nas pedras*¹⁰⁶, no qual oferece narrativas e documentação sobre imagens acidentais em minerais – geradas pelo acaso ou por interferência –, figuras que ora “emergem confusamente de manchas e asperezas, ora recortam-se nitidamente”¹⁰⁷. Conhecidas pelos lapidários greco-romanos e citadas por Plínio em seus livros sobre gemas¹⁰⁸, surgem lendas em torno das imagens acidentais em pedras que se transmitem desde a Antiguidade até a mineralogia moderna: as narrativas de caráter maravilhoso geradas por figuras em jaspes, ágatas, calcários, selenitas (estas produzidas por água salgada, são chamadas especulares: as imagens são refletidas como num espelho e não incorporadas) povoam o imaginário medieval e são relacionadas à tradição da glíptica¹⁰⁹. Brotam delas também relações com a pintura e com a representação e uma boa quantidade

¹⁰¹ GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. p. 90.

¹⁰² Alberti apud GOMBRICH, *Arte e ilusão...*, op. cit., p. 90.

¹⁰³ GOMBRICH, *Arte e ilusão...*, op. cit., p. 160.

¹⁰⁴ Refere-se à combinação do caminhar careriano com o método cartográfico, que propõe o constante mapeamento de possibilidades percebidas em um estado de atenção flutuante, que colhe pistas do que está em vias de ser, combinação útil aos procedimentos de *Paisagens Catóptricas*.

¹⁰⁵ Citação copiada da epígrafe do ensaio *Imagens nas pedras* (BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações...*, op. cit., p. 85). Baltrusaitis cita André Chastel, esclarece que o texto está contido no manuscrito 2038 da Biblioteca Nacional, datado de 1492. Cf. CHASTEL, A. (Ed.). *Léonard de Vinci par lui-memê*. Paris: Magel - UNESCO, 1952. p. 100.

¹⁰⁶ BALTRUSAITIS, *Aberrações...*, op. cit., p. 85-150.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 107.

¹⁰⁸ De acordo com Baltrusaitis, a origem dessas visões está no mundo antigo. Plínio refere-se às gemas como “a maior loucura dos homens”, e evoca toda uma série de fenômenos semelhantes: “Quando um bloco de mármore de Paros se soltou do rechedo pelos cantos, apresentou, de repente, a imagem de Sileno (xxxvi, iv) [...] Na Espanha, nos arredores de Munda, onde César venceu o jovem Pompeu, veem-se pedras palmadas, isto é, que apresentam, ao serem quebradas, o contorno da palma da mão (xxxvi, xxix). As pedras asterites contêm sóis e luas (xxxvii, xlvii). Enfim, os veios de uma ágata pertencente a Pirro ‘representavam naturalmente e sem que a arte tivesse contribuído para isso’ um grupo mitológico: Apolo, com uma lira na mão, as nove musas e até os atributos particulares de cada uma das deusas (xxxvii, iii).” (BALTRUSAITIS, *Aberrações...*, op. cit., p. 108.) A lenda de Pirro é várias vezes retomada entre os séculos xi e xv, associando-se a outros temas.

¹⁰⁹ A glíptica, arte de gravar pedras e gemas preciosas, participa da transmissão de imagens que chegam à Idade Média revestidas de lendas, mistérios, monstros e deuses que excitam imaginações. Nas imagens acidentais das pedras são reconhecidos seres fantásticos vindos pela glíptica da Antiguidade e que se identificam com seres da Idade Média gótica, como o dragão de asas de morcego, e também com grotescos da Renascença. Segundo Baltrusaitis, há em coleções com pedras nas quais se vê, por exemplo, “a figura de uma cabeça humana coberta por um barrete turco, a qual, o que ainda é mais admirável, quando virada, apresenta outra face, composta às avessas”. O rosto duplo encravado é específico da glíptica greco-romana e simboliza continuidade (p. 119). O rosto duplo, assim como o triplo, os grilos (cabeças ligadas diretamente às pernas), cabeças com duas faces opostas, uma humana e outra animal, são figuras que também povoam o universo das alegorias fechadas, emblemas e empresas, frequentemente relacionadas com espelhos. Sobre a propagação glíptica antiga na Idade Média, Cf BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica*: antigüedades y exotismo en el arte gótico. Madrid: Cátedra, 1994. Sobre alegorias e emblemas, cf. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996. v. 1 e 2.

de extrapolações e desvios filosóficos em tratados sobre o assunto; a história dos prodígios minerais passa por teóricos e colecionadores exaltados, por um “período de racionalização perturbado em certo momento pela mais extravagante pesquisa já realizada sobre a natureza e a vida”¹¹⁰, e chegam às revistas científicas, aos tratados de história natural e orictologia (tratados sobre fósseis), sendo metodicamente classificadas.

A chamada mineralogia visionária participa do imaginário de pintores e decoradores que procuram por esses quadros espontâneos nas pedras, e as encontram nos já aqui mencionados gabinetes de curiosidade, muito em moda no século XVII, onde se acumulam obras de arte, aparelhos científicos – chama-se aqui a atenção especialmente para os instrumentos catóptricos e as manifestações artísticas relacionadas a eles, como as anamorfoses –, artefatos de civilizações distantes e toda sorte de curiosidades dos reinos vegetal, animal e mineral. Um dos mais famosos desses *Kunstkammern* é aquele que, no castelo de Ambras, dá origem à coleção da casa dos Habsburgo. Na décima quarta galeria desse castelo, em 1687, um viajante observa “pedras que representam árvores, frutas, conchas, animais e que são puras obras da Natureza. Não se trata só de vistas panorâmicas, surgem também seres animados e objetos nas sombras de suas sinuosidades”.¹¹¹

Nessa corte, sob Fernando I, é admitido Giuseppe Arcimboldo, que pinta, por encomenda de Maximiliano II, a série denominada *As quatro estações*, composta inicialmente de quatro quadros, cada um com um “retrato”; vistos de longe, representam uma cabeça de perfil, mas, se vistos de perto, revelam, cada um deles, centenas de espécimes de um mesmo reino que, por sua vez, remetem a um dos quatro elementos – terra, água, ar e fogo –, às etapas da vida – infância, juventude, maturidade e velhice –, aos humores – sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico – e assim por diante, em cadeia, entrelaçando imbricadas alegorias abertas¹¹². Os espécimes, justapostos e com escalas alteradas de modo a operar o jogo alegórico, são também um inventário, uma catalogação das coleções de curiosidades da natureza que compõem o *Kunstkammern*: repare-se na espiga de milho, chegada há pouco do Novo

Mundo, que, com razoável destaque, entre legumes, frutas, raízes, faz as vezes de orelha em *Verão*. As construções de Arcimboldo não são, evidentemente, imagens acidentais, e o alcance delas atinge questões diferentes das equacionadas pela psicologia, inexistente na época, mas é interessante notar que conviviam, no tempo e no espaço, com o exótico universo das imagens pintadas pela Natureza em pedras milagrosas. Athanase Kircher, jesuíta alemão que tanto contribuiu para a catóptrica, também se dedica a compilar numerosas doutrinas provenientes de um fundo metafísico e lendário antigo; em 1664 publica em *Mundo subterrâneo*, obra que integra vasta cosmogonia, segundo a qual o corte do globo terrestre evoca um organismo animal em cujas entranhas habitam demônios, dragões, animais, homens. Ali nascem espontaneamente metais e minerais, frequentemente com aparências estranhas. De acordo com Baltrusaitis, a primeira parte do livro VIII dessa obra, dedicado à Mineralogia, trata das formas, figuras e imagens que a Natureza desenha nas pedras e nas gemas, e de suas origens e suas causas¹¹³. Kircher, em seu sistema, concatena elementos já formulados desde o século XIII e conclui que, prodigiosamente, “a gênese das imagens nas pedras é dirigida pela mesma força que a gênese das novas estrelas no céu e a gênese dos monstros na terra”¹¹⁴.

Gombrich considera necessário levar em consideração a mente do observador para que se estabeleça a importância da projeção no estímulo da imaginação criativa em uma arte emancipada de seu contexto ritualístico. Ainda que em muitas situações e culturas a visão de formas acidentais não passe de curiosidade, “em todos os tempos, objetos extraordinariamente semelhantes a coisas familiares têm sido colecionados como *lusus naturae* e vistos com respeitoso temor”¹¹⁵.

¹¹⁰ BALTRUSAITIS, *Aberrações...*, op. cit., p. 123.

¹¹¹ Ibidem, p. 123.

¹¹² A esse respeito, cf. A experiência florentina, no capítulo IV - Alegorias do Renascimento (HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Ed. Unicamp, 2006. p. 140-178). O método alegórico florentino baseia-se na pressuposição de que o ser divino se revela de várias maneiras, e a tarefa do erudito-poeta é rastreá-lo em todas as suas manifestações, demonstrando unidade na diversidade. (HANSEN, *Alegoria...*, op. cit., p. 142) [...] A arte é, assim, um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta. (HANSEN, *Alegoria...*, op. cit., p. 157) [...] A alegoria é, assim, possibilidade de outras e novas expressões e interpretações aplicadas a objetos diversos para revelar um Além – que ela só expressa, no entanto, como inexpresso e inexprimível. [...] Em Arcimboldo, a arte se faz como convenção alegórica hieroglífica, tanto na construção quanto na interpretação, tanto o significado de cada detalhe tomado isoladamente quanto o significado do conjunto. A sintaxe mágica dos elementos é um cálculo muito preciso das relações entre os significados das partes e o todo. Seu sentido particular e global, contudo, é uma noção enigmática, astrológica ou místico-moral, cuja referência é a ideia. (Ibidem, p. 158-160.)

¹¹³ HANSEN, *Alegoria...*, op. cit., p. 102.

¹¹⁴ Ibidem, p. 105.

¹¹⁵ GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão...*, op. cit., p. 160.

Alegoria 11

Alegoria 14

Falácia 9

Falácia 2

3.2 *Lusus naturae*: o estranho no espelho

Para além do gestaltismo e do interesse psicológico tão profundamente discutidos por Gombrich, é exatamente a ideia de *lusus naturae* – aberrações, mutações – que apresenta interesse no processo de produção de imagens no *Paisagens Catóptricas*. Para Gombrich, “o que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que tenhamos armazenadas na mente”¹¹⁶, ou seja, coisas familiares. Imagens produzidas artisticamente, no contexto das projeções, oferecem ao “observador de boa vontade”¹¹⁷ a fruição da transformação do que é sugerido pela imagem naquilo que se conjura em sua mente, a partir de relações esquemáticas de semelhança. Pelo toque do artista, as formas acidentais podem migrar da dimensão do *lusus naturae* para a da arte. Para essa migração, entretanto, a semelhança não é condicional: pelo toque do artista também podem ser exploradas dessemelhanças, o não familiar, o estranho.

O arquiteto e historiador Anthony Vidler parte do ensaio *Das Unheimlich*¹¹⁸ – no qual Sigmund Freud enuncia, em 1919, o conceito de “não familiar” – para relacionar, na categoria estética que Vidler denomina lado obscuro do sublime, o corpo e o sujeito à experiência vivida na arquitetura e na cidade, teoria desenvolvida em seu livro *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, de 1992, no qual esmiúça possibilidades de empreender, a partir desse conceito, uma releitura da teoria estética tradicional e modernista de categorias como o duplo, a repetição, o simbólico e o sublime. Vidler entende que a arquitetura, desde o Romantismo, tem forte vínculo com o estranho familiar; tornou-se

[...] lócus de intermináveis explorações de situações de assombração, duplicidade, mutilações, e outros horrores na literatura e na arte. Ela abriu seus espaços labirínticos ao olhar implacável do detetive moderno empenhado em decifrar os incontáveis mistérios da vida urbana. Engendrou e refletiu atmosferas, humores e estados metafísicos com suas formas estáveis que ofereceram uma explicação mais ou menos tranquilizadora para a realidade em meio ao fluxo de manifestações parapsicológicas.¹¹⁹

Sendo simultaneamente *estranho* e *familiar*, o não familiar expõe angústias ligadas a “problemas de identidade do eu, do outro, do corpo e de sua ausência: daí seu poder de interpretar as relações entre a psique e a habitação, o corpo e a casa, o indivíduo e a metrópole”¹²⁰. Vidler se baseia em escritores dos séculos XIX e XX para elaborar uma fenomenologia do estranho familiar espacial; discute a agorafobia e a claustrofobia à luz do distanciamento metropolitano e em relação à corporificação na arquitetura, abordando a ruptura com a tradição antropomórfica da arquitetura clássica e suas consequências para o presente. Pondera que o não familiar não pode ser entendido como uma propriedade espacial em si, nem intencionalmente provocado pela conformação espacial de uma construção ou projeto arquitetônico – ressaltando-se, talvez, espaços cenográficos, circenses –, mas encontra na arquitetura seu lugar metafórico: a casa, ao mesmo tempo segura e exposta à invasão do terror; na cidade, o que antes era protegido por muros torna-se estranho em função das incursões espaciais da modernidade. Os edifícios e os espaços utilizados como locais da representação do não familiar, signos culturais de alienação em determinados períodos da história, apresentam características reconhecíveis, como aquelas das casas mal-assombradas dos romances góticos. Vidler considera que, em sua dimensão estética, o não familiar arquitetônico é necessariamente ambíguo, pois combina ficção, manifestações culturais e análise psicológica. Sustenta ainda que, em sua acepção contemporânea, o não familiar vai além de lugar-comum do Romantismo, situando-se entre as categorias que se pode recorrer para a interpretação da modernidade; é “uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras entre o real e o irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho”¹²¹. Não há propriamente uma arquitetura do estranhamente familiar, mas à arquitetura se atribui, de tempos em tempos e para diferentes propósitos, qualidades associadas a esse conceito.

¹¹⁶ GOMBRICH, *Arte e ilusão...*, op. cit., p. 155.

¹¹⁷ Ibidem, p. 169.

¹¹⁸ A palavra alemã *Heimlich*, apontada como de difícil tradução, pode significar íntimo, familiar, habitual etc.; *Unheimlich*, seu antônimo, pode significar o não familiar, insólito, sobrenatural, assustador, assombroso, espantoso, misterioso, inquietante, angustiante etc. Segundo Vera Pereira, responsável pela tradução de *Uma nova agenda para a arquitetura* que traz o texto de Vidler, essa dificuldade se manifesta nas diferentes traduções do conceito no ensaio: em espanhol é *el siniestro*, em francês *l'inquiétante étrangeté*, forma que psicanalistas brasileiros consideram mais precisa; em inglês a tradução literal é *unhomely*, mas a versão inglesa do ensaio recebeu o título de *Uncanny*. De acordo com João Adolfo Hansen (*A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna*, 2015), *Heim*, familiar, é adjetivo que qualifica o próprio da família ou o habitual do lugar habitado pela norma, o lar; por oposição a *Heim*, o *Unheim* ou o estranho do não familiar aparece como o inabitual do inabitado. Opta-se aqui pela tradução utilizada por Hansen. Cf. NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: antologia teórica 1965-1995. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 618.

¹¹⁹ VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, *Uma nova agenda para a arquitetura...*, op. cit., p. 619.

¹²⁰ Ibidem, p. 620.

¹²¹ Ibidem, p. 621.

O mesmo ensaio de Freud que embasa as teorias de Vidler é comentado por João Adolfo Hansen¹²² a partir de uma definição feita por Schelling: “Chama-se *Unheimlich* tudo que, devendo permanecer secreto, oculto, no entanto se manifestou”¹²³. Hansen associa os conceitos de não familiar ou estranho ao hábito e às rupturas do hábito para especificar a diferença da sua ocorrência na experiência individual, em que é significante de uma angústia, e na ficção, em que é figuração intencional.

De acordo com a análise de Hansen, no plano freudiano da experiência individual, “o não familiar não é algo insólito ou novo, mas algo familiar na vida psíquica que apenas se tornou estranho por meio de um processo de recalque”¹²⁴; já no plano ficcional, “o estranho é sempre um signo retoricamente construído e encenado de modo intencional, artificial e controlado, que representa alguma coisa não familiar para alguém, um destinatário”¹²⁵.

Esses dois planos encontram correspondência nos parâmetros que balizam tanto a identificação e a seleção de imagens pela cidade – experimenta-se na deriva algo pessoal desencadeado pelo insólito que há no familiar das coisas refletidas – quanto as etapas de confecção da representação delas. No plano individual há o estranhamente familiar que “escorre” pelos espelhos, e há a transmutação dessa realidade em signo com intenção de passar adiante essa não familiaridade. Nesses paralelos não estão necessariamente presentes o mal-assombrado referido por Vidler ou a angústia mencionada por Hansen, mas na falta destes entra em cena a dúvida persistente, também característica do estranho de acordo com a abordagem de Todorov¹²⁶, que, para fins de suas análises literárias, classifica os termos *estranho*, *fantástico* e *maravilhoso* em chaves distintas. O maravilhoso se refere ao sobrenatural, àquilo que não cabe nenhuma explicação racional ou participação do humano: fadas, milagres, ressurreição. O estranho e o fantástico se aproximam pela tensão criada em torno do caráter maravilhoso de determinada situação, da aparente impossibilidade da ocorrência do fenômeno ou evento descrito; a diferença entre eles é que no estranho vem sempre à tona uma explicação razoável, enquanto o fantástico é caracterizado pela persistência da dúvida sobre a validade da explicação apresentada: o leitor oscila indefinidamente entre o estranho e o maravilhoso. Ou seja, para Todorov, no maravilhoso os fenômenos são assumidamente sobrenaturais, enquanto no fantástico invariavelmente persistirão dúvidas; no estranho, os fenômenos apresentam-se inicialmente como sobrenaturais, mas são sempre logicamente explicados como resultado de causas naturais.

¹²² HANSEN, João Adolfo. A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 20, p. 85-97, June 2015. ISSN 2237-1184. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/107383/105843>. Acesso em: 10 apr. 2018.

¹²³ Ibidem, p. 87.

¹²⁴ Ibidem, p. 90.

¹²⁵ Ibidem, p. 90.

¹²⁶ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Coleção Debates. v. 14.

Nessa perspectiva, as imagens reunidas no *Paisagens Catóptricas* pertencem ao universo do estranho, pois são evidentemente resultado de um fenômeno físico equacionado. Mas, se for admissível a possibilidade de um limiar, uma zona de transição entre o estranho e o fantástico, é nessa região que elas se localizam, pelo menos no que se refere ao dialogismo pretendido a partir da percepção daquilo que propõem, ou seja, da detonação de processos fabulativos construídos nos interstícios entre certezas físicas e possibilidades ficcionais. Tanto no estranho quanto no fantástico a construção narrativa prepara o desfecho que cumpre levar o leitor para um ou outro campo. No caso dos espelhos, a lógica do fenômeno é dada de início e garante que uma imagem corresponda ao reflexo de uma coisa, sendo qualquer aberração consequência de defeito na superfície reflexiva, porém nas condições espaço-temporais em que esses espelhos são percebidos no cenário urbano em que se desenvolve o *Paisagens Catóptricas*, essa certeza tende a se diluir. A dúvida pode se instaurar, por exemplo, pela repetição da mesma coisa refletida em momentos e superfícies sucessivas, em direções contrárias, sobrepostas, e a esses embaralhamentos podem se somar ilusões de óptica e desorientações espaciais que, no conjunto, evocam, na escala da cidade, os já mencionados *Theatros Catóptricos*; assim, pelo menos em tese, a certeza titubeia e abre brecha para um trisco do fantástico. Trânsito entre mundos.

3.3 Espelhos e limiares

Paisagens Catóptricas propõe uma representação caricatural da paisagem por meio de um jogo que envolve significação e espacialidade. O conjunto de imagens aqui reunido sugere, *in visu*, a representação de uma paisagem *in situ* que se apresenta, entretanto, emoldurada pela própria superfície que a contém e, por isso mesmo, pode paradoxalmente ser tomada com *in visu*, ou melhor, poderia ser, pois não é uma representação, e sim uma realidade que tem lugar em um espaço virtual, além de ser uma imagem produzida pelo acaso e não paisagisticamente concebida, como um jardim. A paisagem catóptrica situa-se na fronteira entre essas instâncias de representação, o que em nada surpreende, uma vez que a limiaridade está na essência das superfícies reflexivas. Para ilustrar essa ideia nas perspectivas da significação e da espacialidade, são apresentadas a seguir algumas considerações de Umberto Eco e Michel Foucault a respeito de possibilidades de conexões entre universos através do espelho. Para Eco, o espelho é o limiar entre o catóptrico e o semiósico; para Foucault, entre a utopia e a heterotopia.

Eco sustenta que espelhos não produzem signos e pondera sobre confrontos e afinidades entre imagens especulares e registros fotossensíveis – fotográficos, cinematográficos, televisivos.

O modo de interpretar um registro (que já é signo) é afim àquele com o qual se interpreta uma imagem especular deformada ou pouco definida (que não é signo). Procede-se por relações de projeção, a tal dimensão na imagem deve corresponder outra dimensão, se não no objeto-ocorrência (referente) pelo menos no objeto-tipo (conteúdo) do qual a imagem me “fala” [...] Os registros não são imagens especulares, mas continua-se a lê-los *quase como se fossem*.¹²⁷

Ao se reproduzir um espelho por um processo fotossensível, a imagem obtida não funciona como imagem especular. “Do espelho não surge registro ou ícone que não seja outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura,

¹²⁷ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, op. cit., p. 36. [palavras em itálico no original]

escárnio, lembrança.”¹²⁸ Interessa particularmente para o pensamento que norteia *Paisagens Catóptricas* o que Eco chama de pontos de catástrofe, casos-limite dos espelhos deformantes diante dos quais é necessário decidir em qual universo se está, se no catóptrico ou no semiósico, universos que não têm ponto de encontro. “O universo catóptrico é uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade. O universo semiósico é uma virtualidade capaz de dar a impressão de realidade.”¹²⁹

Essas considerações relacionam-se com a escolha da fotografia como meio para desenvolvimento do *Paisagens Catóptricas*.

Não faltam recursos para fazer surgir na imagem fotográfica algo inexistente no momento do clique. Mas, se a fotografia pode mentir, o espelho não mente jamais. Nada se subtrai ou se acrescenta à imagem espelhada, e a ideia da ausência de um referente no momento da reflexão é inadmissível. Para que haja uma imagem especular, é imperativa a presença de um corpo que a gere. Na fotografia, ocorre justamente o contrário: a não ser no átimo necessário para a impressão da chapa fotográfica, ela prescinde absolutamente da presença do referente. Do mesmo modo que o espelho pode produzir ilusões perceptivas desvinculadas da imagem especular enquanto tal (e pode-se ainda incluir as questões de ordem interpretativa), a fotografia produz uma ilusão de realidade que, na verdade, condiz exclusivamente com o registro da “lâmina de tempo”¹³⁰ existente fisicamente apenas para o fotógrafo cujo olhar a capturou. Imagens especulares e fotográficas são aparentadas, porém de naturezas diferentes; ocupam pontos diametralmente opostos em uma circunferência, sendo a oposição diametral o que as diferencia, e não a posição relativa que possam ocupar na circunferência. Aliás, parecem estar em constante deslocamento.

Foucault identifica no espelho uma experiência espacial mista, limiar entre utopia e heterotopia. É utopia, espaço essencialmente irreal, porque permite a quem se olha no espelho que se veja lá, onde está ausente: um lugar sem lugar; é simultaneamente heterotopia, pois realmente existe e tem, no lugar que se ocupa, uma espécie de efeito retroativo: “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar onde estou porque eu me vejo lá longe”¹³¹. As heterotopias são lugares que estão fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis, “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”¹³². Foucault, em seu raciocínio, pontua diferentes concepções de espaço: uma medieval, de localização, que estabelece um conjunto hierarquizado de lugares – sagrados e profanos, protegidos e sem

¹²⁸ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, op. cit., p. 37.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

¹³¹ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422. Ditos & Escritos. v 3. p. 415.

¹³² Ibidem, p. 416.

defesas, urbanos e rurais, terrestres, celestes, supracelestes – em um espaço infinito e infinitamente aberto; em outra, do século XVII, a extensão toma o lugar da localização; e a atual, em que a extensão é substituída pelo posicionamento e o espaço é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, em grades, organogramas, séries. Esse espaço não é vazio e homogêneo, mas inteiramente carregado de qualidades e talvez povoado de fantasmas; é em si mesmo um espaço heterogêneo, um “conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos”¹³³. Nas sociedades ditas primitivas há a heterotopia de crise, que são lugares reservados aos indivíduos em estado de crise, lugares privilegiados, sagrados ou proibidos. Hoje há a heterotopia de desvio, na qual se localizam indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida: hospitais psiquiátricos, prisões. Casas de repouso são, atualmente, heterotopias limítrofes entre as de crise e as de desvio, assim como acampamentos de refugiados. “O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.”¹³⁴

Nesse sentido, o espelho é para Foucault o lugar do misto, e o misto é, também para ele, um dos ingredientes da monstruosidade, assunto a ser retomado adiante.

¹³³ FOUCAULT, Michel. Outros espaços, op. cit., p. 414.

¹³⁴ Ibidem, p. 422.

Estranho 17

Falácia 4

3.4 Espelhos, justaposições, misturas

Nos espelhos da cidade justapõem-se e misturam-se as coisas percebidas pelo olhar funcionalista, cotidiano; na mistura que se vê desarranja-se o convencionalizado, a ortogonalidade, a lógica, as funções: nas distorções derretem-se edifícios e equipamentos urbanos em fusões que, de algum modo, escapam ao pensamento, como se em um ambiente de dissonância cognitiva semelhante ao criado por opiniões contraditórias emitidas simultaneamente sobre um mesmo fato. Esse ambiente é fértil para o cultivo de campanhas políticas, de estratégias de guerra e também de poesia.

Pelas reflexões múltiplas dos jogos de espelhos surpreendem as composições heteróclitas, aproximam-se coisas distantes, às vezes insinuando a suspeita de que o tão inusitado “encontro fortuito entre um guarda-chuva e uma máquina de escrever sobre uma mesa de dissecação de cadáveres”¹³⁵, além de invenção onírica, é estranha, e também fantástica.

A justaposição – mistura desordenada de partes de diferentes procedências – evoca poeticamente a atração entre partículas dotadas de atividade e memória. Paratáxica e enumerativa, ela gera construções nas quais não estabelece entre as partes adjacentes nenhuma relação de subordinação, dependência ou hierarquia, prescindindo de complementos e predicados. Na parataxe os termos se relacionam por proximidade, coordenação, simultaneidade, combinatória, sobreposição: operações presentes na construção de monstruosidades, anomalias.

As práticas paratáxicas na linguística, cuja origem se perde no fundo dos tempos, são características em línguas nativas africanas, no tupi-guarani, entre outras. Quando aplicadas em línguas como português, fortemente hipotáxica, soam poeticamente.

A parataxe opõe-se à hipotaxe na organização sintática da frase e no discurso – e implica mesmo uma forma característica de elaboração do pensamento. É que a parataxe, contrariamente à hipotaxe, não estabelece entre dois termos contíguos nenhuma relação de dependência. Enquanto a relação hipotáxica, pelo contrário, é hierárquica, ligando dois termos que estão

¹³⁵ Verso de Lautréamont, poeta do século XIX admirado por André Breton e por ele considerado como precursor do movimento surrealista.

em patamares diferentes de derivação, por exemplo: principal / subordinado, determinado / determinante. ¹³⁶ (grifo nosso)

Segundo Foucault, durante toda a idade clássica a linguagem foi posta e refletida como discurso, isto é, como análise espontânea da representação. No final do século XVIII, o estudo das flexões das palavras na dimensão do gramatical puro, que preconiza o agrupamento sistêmico de elementos formais, é “que impõe aos sons, às sílabas, às raízes, um regime que não é o da representação”¹³⁷.

A partir de então, uma língua que antes só se modificava em função das mudanças ocorridas nas coisas, nas ideias e nos sentimentos que representava passa a ser definida, em relação a ela mesma e às outras, pela sintaxe, mecanismo interior à própria linguagem, que rege “finos instrumentos de aparência tão frágil, mas tão constantes, tão irredutíveis, que dispõem as palavras umas em relação às outras”¹³⁸.

Essas transformações refletem-se também, por essa época, na concepção de monstro, trazendo à evidência outros aspectos a ele associados, especialmente no que se refere ao campo jurídico, criminal e à nascente psicologia. Toma corpo o monstro social – ainda que aspectos morais e éticos sempre se fizeram presentes nele –; ganha espaço a ideia de atitudes ou atos monstruosos praticados por pessoas consideradas anormais, mas não necessariamente do ponto de vista físico.

No conto *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges escreve que “não há classificação no universo que não seja arbitrária e conjectural”¹³⁹ e cita o exemplo de uma certa enciclopédia chinesa intitulada

Empório celestial de conhecimentos benévolos. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias,

¹³⁶ E. M. de Melo e Castro, em comunicação de abertura de congresso realizado em Portugal sobre literatura em países de língua portuguesa, menciona: “‘A vingança da parataxe’ é uma sugestiva expressão do poeta brasileiro Décio Pignatari, num artigo polêmico, publicado no final dos anos 1990, no jornal *Folha de S. Paulo*. Com ela, Pignatari queria acentuar a importância crescente da parataxe na língua falada e escrita contemporânea, sob a pressão da sociedade da informação, após um longo uso da hipotaxe como figura sintática fundamental nas línguas ocidentais, principalmente latinas. Esse retorno da parataxe foi antevisto pelos poetas, como é de sua função, principalmente a partir dos anos 1960, com a Poesia Concreta e a Poesia Experimental, em língua portuguesa.” (CASTRO, E. M. de Melo e. Uma concepção fractal da língua portuguesa. Comunicação inaugural do 30. In: *Congresso Internacional Pelos Mares da Língua Portuguesa*. Departamento de línguas e culturas da Universidade de Aveiro, Portugal, mai. 2016. Disponível em <http://www.musarara.com.br/uma-concepcao-fractal-da-lingua-portuguesa>. Acesso em: 21 out. 2016.)

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016. p. 324.

¹³⁸ Ibidem, p. 325.

¹³⁹ BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Jorge Luis Borges*: obras completas (Outras inquisições). São Paulo: Globo, 1998. v. 2. p. 94.

f) fabulosos, g) cães, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.¹⁴⁰

Foucault, que declara ter nascido seu livro *As palavras e as coisas* desse texto de Borges, comenta: “No deslumbramento dessa taxonomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso”¹⁴¹. A impossibilidade de pensar isso vem da própria enumeração que justapõe de maneira heteróclita, pondo no mesmo quadro sereias (fabulosas), animais que se agitam como loucos (reais), animais desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo (representações) e todos os outros. Eles não poderiam se encontrar senão “na voz imaterial que enuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no lugar da linguagem?”¹⁴².

Pois poderiam, talvez, reunir-se à visão do reflexo de quem os vê misturados na superfície espelhada que delimita o fora e o dentro de um edifício. Oferecidos à visão em uma mesma superfície, como em um quadro ou em um aparentado da fotografia, seres reais e irreais misturadamente refletidos podem evocar a contraposição entre o Mesmo, que pela similitude se ordena sob uma identidade, e o Outro, que é a um tempo exógeno e inerente a si próprio.

Aquoso 17

¹⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins, op. cit., p. 94.

¹⁴¹ FOUCAULT, *As palavras e as coisas...*, op. cit., p. 9.

¹⁴² Ibidem, p. 11.

Heterotopia 11

Parataxe 1

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paisagens Catóptricas desliza em superfícies constituídas por enigmas, e a solução desses enigmas acabaria com a brincadeira, como se o gelo da pista derretesse, como se fosse rasgado o lençol do fantasma.

O enigma central resulta da mistura de espelho, paisagem e cidade – termos em si enigmáticos. Os espelhos, como escreve Rilke, são intervalos de tempo cuja essência é mistério: “Quem soube, espelhos, descrever jamais / por dentro o vosso ser obscuro? / De interstícios do tempo não passais, / vós crivos repletos de furos”¹⁴³. O mesmo Rilke entende a paisagem como uma ligação enigmática e inquietante que se estabelece, não sem dificuldades, entre a natureza e o homem comum, que, passivo, só a percebe quando ela entra em relação com ele. Aumenta o mistério quando se substitui o que Rilke chama natureza, ambiência dotada de horizonte e amplitude, por cidade, também crivos repletos de furos que não passam de interstícios espaciais. Juntos compõem um entre-espaço-temporal inescrutável em que habitam possibilidades e atualizações.

As imagens especulares da cidade, ao reclamarem, pela artialização, autonomia e condição de objetos paisagísticos, deixam de ser acidentes e passam a ser componentes da paisagem. A potência deles está nas combinações que induzem entre instâncias de realidade, nos trânsitos imaginativos. Valem-se dos mistérios que agenciam para reafirmar, para além dos limites da palavra, que há um avesso do mundo, dimensão jamais ignorada pela ciência e pela arte, sempre presente, mas também sempre marginalizada pelo mundo estatuído.

Entre os autores visitados na construção do *Paisagens Catóptricas* evidencia-se, inclusive entre as abordagens da Física e da Matemática, o fascínio pelo jogo entre as dimensões do real que se estabelece no espelho, jogo que é apenas para ser indefinidamente jogado, jamais encerrado. E esse jogo, ao imiscuir-se nas esferas metropolitanas, agrega-se ao jogo da paisagem, temperando um modo de ver no mundo “sua dimensão invisível através do aprofundamento de sua visibilidade”¹⁴⁴.

O jogo catóptrico posiciona o vedor no entre-espaço-temporal, mas também a ele oferece o espaço-além.

Há, nas cidades, superfícies reflexivas e transparentes, e nestas se vê a mistura de imagens especulares com as coisas e com o ambiente que estão do outro lado, o que sugere uma dimensão espacial singular, a qual por sua vez se define pela própria ocorrência dessas misturas, que a um tempo promove a profundidade das superfícies e o espessamento da paisagem. Entretanto, parece permanecer ainda tímida a exploração do potencial poético dessa dimensão. Espelhamentos são eficientes como recurso para destacar um edifício na paisagem, partido arquitetônico decorrente de propósitos simbólicos e estéticos que de fato modificam a cena urbana, mas a intervenção na paisagem com superfícies reflexivas é diferente de assumir o recorte por elas operado enquanto possibilidade de paisagem e promovê-lo como tal.

Concebidos como intervenção monumental, salvo exceções, os edifícios espelhados participam da paisagem devolvendo a ela o que o acaso coloca diante deles, e as características visuais das imagens devolvidas – nitidez, fidelidade, cor etc. – são por vezes escolhidas entre possibilidades catalogadas por fabricantes de vidro. Mas se as superfícies reflexivas são concebidas como agenciadoras de uma paisagem em si, resultante de artifícios conjugados com essa finalidade específica – assim como ocorre em um jardim –, o acaso se abre para a reciprocidade com signos retoricamente engendrados, referenciados. Por exemplo, uma maneira de explorar essa possibilidade seria pela transposição para a escala urbana das anamorfoses – um dos destaques da interação entre catóptrica e arte nos gabinetes de curiosidade de outrora –, promovendo assim a conjugação entre o paisagismo do entorno de um edifício e o desenho do próprio edifício, temperando reflexos fortuitos com intencionalidades ficcionais, misturando as imagens especulares planejadas com as acidentais, com pessoas, com mobiliários, com coisas do interior do edifício.

Estas são oportunidades para a potencialização de superfícies reflexivas da cidade como lugar de narrativas, como campo para articular propriedades catóptricas como gatilhos detonadores de fabulações sobre o outro. Vislumbra-se, no espelho, uma virtual tópica paisagística, um celeiro de aberrações bem dispostas e a postos para, uma vez convocadas, povoar os espaços-entre da metrópole como alegorias abertas, imagens que nada exigem, apenas sobrevivem sem que ninguém saiba muito bem como.

¹⁴³ RILKE, Rainer Maria. Quem soube, espelhos, descrever jamais. In: *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

¹⁴⁴ CARCHIA, Gianni. Por uma filosofia da paisagem. In: BARTALINI, Vladimir. *Paisagemtexto...*, op. cit., v.3, p. 83.

Espelho de Claude 1

Espelho de Claude 2

Espelho de Claude 3

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio de Luís Renato Martins. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Apresentação e prefácio Leon Kossovitch. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2014.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. O tratado De re aedificatoria. *In: História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992

_____. *Projeto e destino*. Trad. Marco Bagno. São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo; ROBB, Nesca A. The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fiftennth century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 9, p. 96-121, 1946. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable750311>. Acesso em: 12 jul. 2018.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

_____. *Arte e percepção visual*. Uma Psicologia da Visão Criadora. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

ASSIS, Machado de. Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. *In: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAKER, Christofer. *Canaletto*. Londres: Phaidon, 1994.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphic art*. Trad. W.J. Strachan (do francês para inglês). Cambridge: Chadwyck-Healey, 1977.

_____. *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*. Paris: Aline Elmayan et du Seuil, 1978.

_____. *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismo en el arte gótico*. Trad. José Luis Checa. Madrid: Cátedra, 1994.

_____. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. p. 21.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2011.

BARTHES, Roland. *Forrier Sade Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland; GENETTE, Gérard et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARTALINI, Vladimir (Org. e trad.). *Paisagemtextos*. v. 3. São Paulo: FAU USP, 2016. [Compilação de textos com a finalidade exclusiva de subsidiar disciplinas do curso de pós-graduação da FAU-USP]

BATTISTI, Eugenio. *Brunelleschi: the complete work*. London: Thames & Hudson, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresent. Teixeira Coelho, trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Charles Boudelaire: um lírico no capitalistmo*. Trad. José Martins Barosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas. v. 3

_____. *Rua de mão única: obras escolhidas*. v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambroisis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*. Ed. em latim e português; trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidades utópicas do Renascimento. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 56, n. 2, abr./jun. 2004. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021. Acesso em: 11 jul. 2018.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. *In: BARTALINI, Vladimir (Org. e trad.). Paisagemtextos*. São Paulo: FAU USP, 2016. v. 3. [Compilação de textos com a finalidade exclusiva de subsidiar disciplinas do curso de pós-graduação da FAU-USP]

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego. *In: Jorge Luis Borges: obras completas*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.

_____. O espelho de tinta. *In: Jorge Luis Borges: obras completas (História universal da Infâmia)*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.

_____. Os espelhos velados. *In: Jorge Luis Borges: obras completas (O fazedor)*. São Paulo: Globo, 1998. v. 2.

_____. O idioma analítico de John Wilkns. *In: Jorge Luis Borges: obras completas (Outras inquisições)*. São Paulo: Globo, 1998. v. 2.

_____. Ao espelho. *In: Jorge Luis Borges: obras completas* (A rosa profunda). Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998. v. 3.

_____. O espelho. *In: Jorge Luis Borges: obras completas* (História da noite). Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998. v. 3.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BOURDIER, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, org. seleção de Sergio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASSAÏ. *Graffiti*. Paris: Flammarion, 2002.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da construção urbana*. Trad. Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

_____. *Antropologia da comunicação visual*. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. *Walkspaces: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá; e outros textos*. Trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Fontana/Summus, 1997.

CASARES, Aldofo Bioy. *A máquina fantástica* (A invenção de Morel). Trad. Vera Neves Pedrosa. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CASTRO, E. M. de Melo e. Uma concepção fractal da língua portuguesa. Comunicação inaugural do 30. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL PELOS MARES DA LÍNGUA PORTUGUESA*. Departamento de líguas e culturas da Universidade de Aveiro, Portugal, mai. 2016. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/uma-concepcao-fractal-da-lingua-portuguesa>>. Acesso em: 21 out. 2016.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephrain Ferreira Alves. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. v. 1.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. e Introd. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Trad. Isabel Correia. Lisboa: Ed. 70, 1971.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, rev. filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Ed. 70, 1988.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *História das terras e lugares lendários*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EINSENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ERNST, Bruno. *The magic mirror of. M. Escher*. Trad. holandês para inglês John E. Brigham. Koln: Taschen, 1994.

EUCLIDES. *L'optique et la catoptrique: œvres traduites por la première fois du grec en français*. Prefácio Paul Ver Eecke. Paris: Librairie Scientifique et Technique Albert Blanchard, 1959.

_____. *Os elementos*. Trad. e introdução Irineu Bicudo. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2000.

_____. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2004.

FLOCON, Albert; TATON, René. *A perspectiva*. Trad. Raimundo Rodrigues Pereira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: 7 letras/Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Michel Foucault* Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422. Ditos & Escritos. v 3.

_____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc; Annablume; Fapesp, 1997.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012.

CARCHIA, Gianni. Por uma filosofia da paisagem. *In*: D'ANGELO, Paolo (Ed.). Estetica e paesaggio. Bologna: Il Mulino, 2009. [BARTALINI, Vladimir (Org. e trad.). *Paisagemtextos*. v. 3. São Paulo: FAU USP, 2016. Compilação de textos com a finalidade exclusiva de subsidiar disciplinas do curso de pós-graduação da FAU-USP].

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. da Letras, 2001.

GOLDSWORTHY, Andy. *Time*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2000.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* e outros ensaios sobre a teoria da arte. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. *Os usos das imagens*: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Trad. Ana Carolina Freire Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

_____. Educando príncipes nos espelho. *Floema Especial*, ano 2, n. 2A, p. 133-169, out. 2006.

_____. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista chilena de literatura*, Santiago, n. 85, p. 43-73, nov. 2013. Disponível em https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-22952013000300003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 jun. 2018.

_____. A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 20, p. 85-97, jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Is/article/view/107383/105843>. Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. Espelho. *Folha de S.Paulo*, Mais!, 1º ago. 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HERÃO. *Heronis Alexandrini Opera Quae Supersunt Omnia*. Mechanica et Catoptrica. v. 2. Publicado e traduzido por L. Nix e W. Schmidt. Stuttgart: B.G. Teubner, 1900

IVAIN, Gilles. Formulario para un nuevo urbanismo. *In*: BORDAS, Carmen H. et al. (Ed.). *Urbanismo Situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Colección Gmínima.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. New York: Phaidon, 1998.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *Psicologia & Sociedade* – UFRJ, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 7-16, set./dez. 2004.

_____. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. *In*: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

KOSSOVITCH, Leon. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Revista USP*, São Paulo, n. 57, p. 160-168, mar./mai. 2003.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. *Marcello Grassmann: 1942-1955* / Caderno de viagem: Marcello Grassmann 1954-1955. São Paulo: Edusp, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Richard Serra, a Translation. *In: The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 260-274.

_____. Sculpture in the expanded Field. *In: The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 276-290.

_____. *Passages in Modern Sculpture*. Massachusetts: MIT, 1997.

_____. O tempo presente do espaço (1978). *In*: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas*: anos 60/70. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KWON, Miwon. *One place after another*: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário analítico do ocidente medieval*. Trad. E coord. Hílário Franco Jr. São Paulo: Ed. Unesp, 2017. v. 1 e 2.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura*: textos essenciais - Os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. Trad. Edson Bini, Márcio Pugliese e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1975.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*: arqueologia do cinema. Trad. Assef Kfoury. São Paulo: Ed. Senac SP; Ed. Unesp, 2003.

MARTINS, Roberto de Andrade, SILVA, Ana Paula Bispo. Princípios da óptica geométrica e suas exceções: Heron e a reflexão em espelhos. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 35, n. 1, p. 1-9, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-11172013000100028&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 11 jul. 2018.

MATUCK, Carlos et al. *Nox São Paulo Graffiti*. Fotografias de Ota Kenji. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

MCMOURROUGH, John. Ru(m)inações: as assombrações da arquitetura contemporânea. *In*: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. 2. ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. 1887-1968: El arte contra el arte. Trad. para espanhol Carlo Caramés. Colônia: Taschen, 2013.

MIRANDA, Danilo Santos de (coord). *Arte Pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

MOLINO, Denis Donizeti Bruza. *Interpretação e ilustração*: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon. 2006. 85f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. A força da imaginação. *In: Ensaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Os Pensadores.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MOREIRA JUNIOR, Mário Fiore. *Pintura e paisagem urbana*. Dissertação de mestrado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP. Orientação Elide Monseglio. São Paulo: FAU-USP, 2001.

MORRIS, Robert. *Notes on art as/and Land Reclamation*. Massachussets: MIT Press, 1980.

MORRIS, William. *As artes menores e outros ensaios*. Trad. Isabel Botto. Lisboa: Antígona, 2003.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. 2. ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OKANO, Michiko. *Ma*: entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.

ORENSEIN, Nadine M. (Org.). *Pieter Bruegel the Elder*: drawings and prints. Catálogo da exposição Pieter Bruegel the Elder: Prints and Drawings, org. The Metropolitan Museum of Art, NY, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. New York: The Metropolitan Museum of Art / New Haven and London: Yale University Press, 2001.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: região central (1945-1998). Obras de caráter permanente e temporário. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.

_____. Dentro, fora e deslocamentos: a ação artística nos espaços comuns da cidade. *In*: COUTO, Maria de Fátima M.; FUREGATTI, Sylvia Helena (Orgs.). *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*: temas humanísticos na arte do Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *A perspectiva como forma simbólica*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Ed. 70, 1993.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cidade Desmedida. *In*: *Brasmitte*: Intervenções Urbanas. São Paulo – Berlin. São Paulo: Arte/Cidade e Sesc, 1997. Catálogo.

_____. Arte e cidade. *In*: *Seminário Arte Pública Sesc* (1995-1996). São Paulo: Sesc, 1998.

_____. *Intervenções urbanas*: Arte/Cidade. São Paulo: Senac, 2002.

_____. Tavoletta: Arnaldo Pappalardo. *In*: *Tavoletta*. São Paulo: Ipsis; Museu da Casa Brasileira, 2013. Catálogo de Exposição.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. *Polymatheia*: revista de filosofia, Fortaleza, v. 4, n. 5, p. 61-78, 2008.

PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. *Doutrina do misto e anatomia do monstro*: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII. 2015. 335f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PORTA, Giovanni Battista Della. *Dela Magia Naturale*. Trad. Do manuscrito latim por Ponpeo Sarnelli. Napoli: Antonio Bulifon, 1627.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Seleção, trad. e intr. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Trad. do italiano Juan Barja, Yago Barja; trad. do latim e grego Rosa M. Mariño Sánchez, Elvira Fernando Garcia Romero. Prólogo Adita Allo Manero. Madrid: Ediciones Akal, 1996. v. 1 e 2.

RITTER, Joachim. *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Trad. fr. do alemão Gerard Raulet. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997 [excerto traduzido do francês para o português por Vladimir Bartalini para uso exclusivo na disciplina AUP 5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo].

RODRIGUES NETO, Guilherme. Euclides e a geometria do raio visual. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 873-92, 2013.

ROGER, Alain. Conferência. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE, Comitê Brasileiro de História da Arte/ Comité Internacional d'Histoire de l'Art, São Paulo, set. 1999. Trad. Vladimir Bartali.

ROSA, João Guimarães. O espelho. *In*: *Primeiras estórias*. São Paulo: José Olympio, 1974.

_____. Curtamão. *In*: *Tutaméia* (Terceiras estórias). 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1979.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

RUSKIN, John. *Las siete lamparas de la arquitectura*. Trad. Carmen de Bugos (Colombine). Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

_____. *A economia política da arte*. Trad. e apresent. Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem*: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Urbano*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Manual de geografia urbana*. Trad. Antônia Dea Erdens e Maria Auxiliadora da Silva. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *O espaço do cidadão*. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. *In*: *La tragédie de culture et autres essais*. Tradução do original alemão para o francês de Sabine Comille e Philippe Ivernel. Paris: Rivanges, 1988 [Trad. do francês por Vladimir Bartalini para uso exclusivo na disciplina AUP 5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo].

SIMMS, D. L. Archimedes and the Burning Mirrors of Syracuse. *Technology and Culture*, v. 18, n 1, p. 1-24, jan. 1977. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3103202>. Acesso em: 17 jun. 2018.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. Agnaldo Farias. *Revista Espaço e Debates*, v. 23, n. 43-44, p. 120-128, jan./dez. 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Trad. Lenise G.a C. Barbosa. Brasília: UnB, 2003.

SYKES, A. Krista (Org.). *O campo ampliado da arquitetura*: antologia teórica (1993-2009). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Entrevistas com Francis Bacon*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. do japonês e notas Leiko Gotoda. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TIBERGHIE, Gilles A. A cidade nômade. Prefácio. In: CARERI, Francesco. *Walkspaces: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 18
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. Coleção Debates. v. 14
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TSCHUMI, Bernard. O prazer da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. Trad. Vera Pereira. 2. ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.
- TUFNELL, Ben. *Land Art*. London: Tate Publishing, 2006.
- VALÈRY, Paul. Poesia e Pensamento concreto. In: BARBOSA, João Alexander (Org.). *Paul Valéry: Variedades*. Trad. Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1999. p. 193-210.
- VALÈRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven. *Aprendendo de Las Vegas*. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad. Vera Pereira. 2. ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. Lanciano, Itália: Carabba Editore, c. 1924.
- _____. *Trattato della pittura*. Edición preparada por Angel Gonzales Garcia. Madrid: Nacional, c. 1960.
- _____. *Tratado de la pintura y del paisaje, sombra y luz*. Texto íntegro del “Codex Vaticanus” completado con fragmentos de los manuscritos de Leonardo. Trad. Péladan. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944.
- WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- WISNIK, Guilherme. O dentro que é fora. O outro que sou eu. In: VOLZ, Jochen (Org.). *Seu corpo da obra*. São Paulo: Sesc, 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZUMTOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.