



Da flor da pele à cor da tela: a experiência corpórea e a prática pictórica em paisagens de interstícios urbanos

Arthur Simões Caetano Cabral, FAU-USP, Brasil
arthur.cabral@usp.br

PALAVRAS-CHAVE:

Devaneios poéticos; imaginação da matéria; experiência paisagística; pintura de paisagem; interstícios urbanos.

RESUMO

Nas grandes cidades contemporâneas, onde a presença da natureza se restringe, em grande medida, às áreas excepcionalmente reservadas a ela, a paisagem é fenômeno raramente reconhecível. Com efeito, numa visada rápida ou considerando apenas fotos aéreas – imagens quase instantaneamente veiculadas na atualidade –, pode-se afirmar que não há espaço ou ocasião para a fruição paisagística nas metrópoles de nossos tempos se assumirmos que a paisagem pressupõe uma relação especial com a natureza, ou, em outros termos, que a paisagem põe em jogo e expõe a relação entre o homem e a Terra. Contudo, há situações incrustadas no urbano que passam ao largo das visadas rápidas, das fotos aéreas ou, até mesmo, das maneiras pelas quais a cidade é cotidianamente vivenciada. Na mesma medida, as manifestações da natureza se mostram alheias aos ditames humanos e às restrições a ela impostas na delimitação de parques e áreas verdes, por exemplo. Nos interstícios da cidade, isto é, em espaços situados entre as áreas intencionalmente concebidas com vistas ao atendimento objetivo das mais diversas demandas urbanas, há espaços nos quais a natureza vem à tona, manifestando-se de forma originária em brotações imprevistas, em afloramentos rochosos, na expressão das águas correntes de pequenos córregos parcialmente visíveis. Trata-se, frequentemente,

de espaços residuais, imiscuídos na cidade sob a condição de “sobras” do processo de produção, os quais oferecem oportunidades ao reconhecimento sensível das feições da natureza que, autenticamente, insiste em habitar os entremeios urbanos e aos devaneios poéticos que nutrem e acompanham tal reconhecimento. Suas formas e dimensões não seguem qualquer padrão, o que desaconselha, de partida, estudos morfológicos e locacionais desses espaços, bem como análises centradas na imaginação formal. Nesse sentido, o presente artigo parte do pressuposto de que é pela imaginação da matéria, nos termos de Gaston Bachelard, que o potencial paisagístico dos interstícios urbanos poderá ser aferido. Supõe-se, ainda, que as manifestações da natureza presente nos entremeios da cidade, por insinuadas que sejam, ao apresentarem em ato sua potência originária, suscitam imagens que participam de uma poética da paisagem. Nas páginas que se seguem, pretendemos aferir os nexos estabelecidos entre a fruição paisagística *in situ*, isto é, a experiência corpórea da paisagem, e as expressões da paisagem manifestas a partir da prática pictórica, *in visu*. Assume-se de partida que a pintura de paisagem se oferece como meio propício ao reconhecimento da imaginação material na contemplação paisagística, haja vista que ela escapa à mera representação mimética ou factual. Por outro lado, entende-se que a experiência fenomenológica dos espaços intersticiais e da natureza neles manifesta permite o despontar, em ato, de imagens associadas aos elementos fundamentais da matéria. Assim, por vias imaginais e sensíveis, as aberturas que a imaginação material oferece à fruição paisagística serão aferidas a partir da análise de uma pintura de paisagem realizada pelo artista Raphael Galvez nas bordas da cidade de São Paulo, em 1945, e dos registros de idas a campo realizadas na atualidade em espaços próximos àqueles visitados pelo pintor com vistas à imersão nos interstícios da cidade.

Devaneios materiais e emoções estéticas

Na abertura inconclusa do horizonte que a revela e a encobre, a paisagem escapa aos esforços de definição, de objetivação, de representação. Sua existência fugidia é sempre atual, sua experiência se dá no instante de sua apresentação, sempre incompleta, no desvelar parcial e na promessa de desvelamentos futuros. Relacionando-se diretamente à experiência sensível da Terra e aos modos pelos quais o homem a habita, a paisagem se associa à grande natureza de onde se desprende para reivindicar sua autonomia (SIMMEL, 1913); ela é natureza esteticamente contemplada (RITTER, 1963, 1997); ela é presença do infinito na finitude de um espaço limitado (ASSUNTO, 2005). Em outros termos, a fruição paisagística se dá nos contornos tênues entre o visível e o invisível, na dissolução dos limites entre a subjetividade humana e a concretude da Terra; é fruição que nasce da fricção entre a superfície terrestre e a pele de quem a experiencia; é apresentação, de cor em tela, de imagens poéticas atinentes à Terra.

Este artigo visa à reflexão sobre as correspondências entre a fruição da paisagem *in visu*, apresentada em pinturas de paisagem, e *in situ*, na experiência corpórea de espaços que remetem à paisagem. De maneira mais específica, serão percorridos e abordados espaços intersticiais da cidade,

isto é, espaços irresolutos, isentos de qualquer intencionalidade, os quais abrigam manifestações espontâneas da natureza, acolhendo situações paisagísticas em latência e possibilidades de emergência de imagens poéticas em meio a situações as mais prosaicas do tecido urbano.

Considerando os desafios que se colocam na contemporaneidade às possibilidades de imaginar e representar a Terra, as paisagens e os lugares, o enfoque aqui proposto ganha contornos ainda mais problemáticos ao se voltar, especificamente, às oportunidades de fruir e de exprimir a experiência de paisagem em situações em que ela é dada como ausente ou apenas latente – quais sejam, as grandes cidades contemporâneas. Desde a industrialização, a cidade nega a natureza e inviabiliza a paisagem (ASSUNTO, 2005), reservando-lhes, quando muito, espaços confinados nos quais elas se apresentam, quase sempre, de modo estereotipado, esvaziadas de seus sentidos mais fortes.

Se numa cidade como São Paulo a paisagem está banida, as relações que nela e com ela se estabelecem são relações sem rosto, sem olhar, sem escuta, sem expectativa, sem reminiscência. No entanto, da estrita funcionalidade e pretensa racionalidade, e das inúmeras contradições e carências com que se produz esse gigantesco aglomerado urbano, assomam espaços que persistem como resíduos, como interstícios desprovidos de intencionalidade. Os resíduos estão presentes em todos os processos; não haveria por que estarem ausentes do urbano. Eles se situam na indeterminação, na abertura que subsiste a toda construção racional, superando-a: “Há na superação um risco, uma possibilidade de malogro ao mesmo tempo que de realização, uma promessa, um desafio, se quiserem, traços comuns de toda ação criadora” (LEFÈBVRE, 1967).

Mas de que modo podem despontar nos resíduos da cidade imagens poéticas atinentes às manifestações da Terra, considerando que tais espaços passam, frequentemente, ao largo dos olhares que cotidianamente percorrem as cidades? Uma das hipóteses para averiguar a potência dos interstícios urbanos com relação ao desvelamento de paisagens possíveis, embora improváveis, apoia-se nas “forças imaginantes” que “escavam o fundo do ser”, procurando encontrar nele “o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 2013: 1). Em outras palavras, as reflexões aqui propostas estão voltadas à imaginação material e às imagens diretas da matéria, na tentativa de encontrar “por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (BACHELARD, 2013: 2).

Segundo Bachelard, os estudos das emoções estéticas muito têm a ganhar com as investigações acerca da zona dos devaneios materiais que antecedem a contemplação. De acordo com o autor, “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 2013: 5). Se os ensaios de Bachelard sobre a imaginação das forças, do movimento, da matéria e sobre a poética do espaço tiveram como objeto central o poema, eles não deixam de incentivar a investigação da imaginação que atua na paisagem *in visu* ou *in situ*, reforçando as correspondências entre essas diferentes formas de fruição: “Que o imaginário decorra da coextensidade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos

modos da Substância – a terra, o ar, a água, o fogo – para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético” (BOSI, 2004: 24-25).

Nesse sentido, serão abordados nas páginas seguintes aspectos dos interstícios urbanos que se encontram aquém e além das questões formais, que escapam das tentativas de racionalização, de esquematização, de conceituação ou de síntese e que se apresentam antes à imaginação e à experiência sensível do que ao pensamento lógico. Assume-se, de partida, que os elementos naturais presentes na cidade, embora frequentemente reduzidos a fragmentos incoerentes ou restritos a resíduos com as mais diversas formas e dimensões, conferem oportunidade para manifestações profundas e remotas da natureza, enquanto princípio vital, que poderiam ser tomadas, numa associação livre, como expressões do “inconsciente” da Terra, em paralelismo com as camadas do inconsciente humano. A presença velada de tais elementos nos interstícios da cidade constituiria, sob essa perspectiva, a fonte arquetípica da qual emergem valores imagéticos os mais diversos.

No que diz respeito às imagens poéticas associadas à fruição da paisagem *in visu*, a pintura de paisagem é um dos meios que permitem aferir tal pressuposto. Isso porque a presença da paisagem na pintura não se apoia nos conceitos ou nas representações objetivas, embora tal desprendimento da mera objetividade não constitua, contrariamente, um “sentimentalismo” apenas calcado no sujeito. Ela pode encerrar “tudo o que é humano e também todo o resto, tudo o que se estende antes e para além do homem [...]: é natureza que nasce, mundo que acontece” (RILKE, 2009: 57). Ela remete a algo ausente: “ela torna o invisível visível, mas como coisa subtraída, distanciada” (STRAUS, 2000: 382). E, retornando a Bachelard, se as pinturas de paisagem podem exprimir o inapreensível, é possivelmente porque as imagens que nelas se apresentam provieram do “bem sonhar” e guardam o “caráter primitivo [...] da imaginação criadora” (BACHELARD, 2008: 2).

A relação entre os devaneios da matéria manifestos em pinturas de paisagem e aqueles que irrompem com a experiência fenomenológica atual será apresentada a partir da interpretação do quadro *Do outro lado do rio (bairro de Santana)*, produzido por artista Raphael Galvez em 1945 em uma das excursões que o artista costumava realizar pelos arredores de São Paulo. Hoje amalgamadas ao tecido urbano, as situações retratadas por Galvez podem encontrar correspondência nos espaços intersticiais atuais da cidade – intui-se que a origem das imagens poéticas manifestas em suas pinturas possa animar imagens novas, mas de natureza semelhante, a partir da experiência corpórea atual de tais espaços. Entre relatos de caminhadas e comentários acerca do fazer pictórico, pretende-se atestar a persistência dos “modos da Substância” que possibilitam a experiência de paisagem em resíduos urbanos, onde a natureza pode emergir e despertar imagens arquetípicas.

As paisagens de Raphael Galvez

É certo que há muito o que dizer sobre as paisagens de Raphael Galvez. Talvez fosse possível, e mesmo desejável, em alguns casos, iniciar tais dizeres abordando a formação do artista, retomando relatos dele colhidos ou tecendo suposições acerca das questões que o impeliam em

direção aos arredores de São Paulo com suas tintas, suportes, pinceis. Os aspectos históricos e mesmo memorialistas, dentre os quais fossem relacionadas as circunstâncias de suas excursões aos subúrbios paulistanos dos anos 1940, também poderiam ser um ponto de partida conveniente a quem se propusesse a discorrer sobre a presença da paisagem em sua pintura.

A amplitude da obra de Galvez e a multiplicidade de expressões pelas quais ele evoca os sentidos da paisagem favorecem a possibilidade de entradas bastante diversas. Se há tanto o que dizer acerca de suas pinturas de paisagem, por outro lado, não é, em qualquer hipótese, menos importante o que se tem a ouvir delas. Aqueles que optarem por esse modo específico de entrada, entretanto, deverão estar cientes das dificuldades a serem enfrentadas e das armadilhas a serem evitadas. O que as paisagens de Galvez têm a dizer não se refere, apenas, à concretezude dos territórios por ele percorridos e contemplados. Elas não documentam espaços, não os situam, objetivamente, sob certa perspectiva em dado momento. Analogamente, elas não dizem respeito, exclusivamente, à subjetividade do artista – o que desaconselharia estudos que se ativessem às suas pinturas enquanto projeções fieis apenas a seus questionamentos, sentimentos ou emoções interiores.

A voz pela qual suas paisagens se manifestam é indireta, tortuosa. Mais que os signos apresentados sobre a tela, são as relações estabelecidas entre eles que nos anunciam um mundo novo – que não é mimesis da realidade, embora se comunique com ela –, um mundo inaugurado e mantido em vigência pelas mãos do artista; mais que formulações fechadas, recursos gráficos predefinidos ou frases completas, são os hiatos entre elas, ou, em outros termos, aquilo que não é dito explicitamente, que não é completamente resolvido e que permanece apenas insinuado, impregnando a “atmosfera” de suas paisagens, o que revela a experiência paisagística do pintor e que nos suscita fruições paisagísticas.

Com efeito, o contato entre a intimidade de Galvez e a exterioridade do mundo se manifesta em atmosferas. Não há objetividade nesse contato, isto é, não há objetos em sua pintura que sejam dele resultantes, senão determinado modo pelo qual o mundo (e nossa existência no mundo) se apresenta ao pintor, determinado humor, determinado clima¹ sugerido por suas paisagens. Tais atmosferas, tão variáveis de quadro a quadro, são evocadas a óleo, a cor, no contato ora ligeiro, ora duradouro, insistente, do pincel contra o suporte.

Nesse sentido, não parece excessivo dizer que as paisagens de Galvez põem em jogo uma poética da paisagem. É pelo fazer, isto é, pela poiesis, que se nos são desveladas as qualidades das imagens que despontam aos olhos, ao corpo e ao espírito do pintor no que ele se dispõe à fruição paisagística. Exprimir essa fruição, por sua vez, demanda posturas que evoquem a sua vigência e a sugiram em ato, que não a enrijeçam ou procurem embalsamá-la ou convertê-la em objeto estático. Sob essa perspectiva, o trabalho de Galvez dedicado à pintura de paisagem

¹ Se tomarmos o termo clima em seu uso mais geral, em abordagens meteorológicas, por exemplo, devemos assumir que ele se refere propriamente a fenômenos que não se resolvem, simplesmente, pela medição da temperatura, da pressão ou da umidade atmosférica. O clima depende da experiência direta, do modo como o sentimos, não sendo apenas subjetivo, posto que condicionado por dados exteriores, nem apenas objetivo, posto que não traduzível em números ou quantificações.

pode ser entendido como um fazer propriamente paisagístico. Se fossem palavra, texto, poema, suas paisagens não se limitariam a descrever a visada do artista e os aspectos da realidade concreta por ela alcançada; se fossem música, os movimentos de sua composição sugeririam as variações tênues ou bruscas do horizonte, as substâncias etéreas que se apresentam acima dele, a solidez ou o fluir das existências rentes ao chão. Sendo pintura, seu trabalho mantém vigente a poética da paisagem ao operar a expressão, camada a camada, cor sobre cor, das reverberações da Terra em seu ser.

Embora os meios tons, os pigmentos terrosos e cinzentos impregnados de uma luminosidade úmida, quase opaca, sejam predominantes em muitas de suas paisagens, há vozes bastante distintas que nelas se pronunciam. Ora as nuvens se imiscuem nos ramos mais altos das árvores vistas ao longe e derramam sobre a Terra sua luz pálida, enfraquecida, pouco disposta a prostrar sequer sombras brandas das formas que se elevam do solo; ora emerge do barro desnudado em vermelho, do calor fabril das chaminés – contraponto ereto à planura indefinida, quase incômoda, das várzeas –, o contraste forte entre moitas luminosas de capins, paredes mal caiadas e cumeeiras abatidas, culminando em céus de chumbo, nuvens insustentáveis.

Seu olhar, frequentemente interessado em situações ambíguas, nas quais o contato entre a natureza e a ocupação urbana não se mostra plenamente resolvido, percorre os territórios dos arredores de São Paulo e os revela enquanto espaços solitários, em alguma medida melancólicos ou taciturnos. Suas paisagens se dão em espaços silenciosos – mesmo no caso dos bairros industriais, cuja atmosfera sugere o ruído apenas abafado dos maquinários –, distantes das multidões das áreas centrais. Quando muito, intui-se o canto de uma lavadeira ou outra à beira do Tietê, a conversa desapressada de sitiantes, o farfalhar dos ramos ao vento das tardes cinzentas, o ronco de pequenos rios em trechos encachoeirados.

Se a solidão e o silêncio estão entre as condições encontradas por Galvez para exprimir suas paisagens, se tais condições permitem ao artista trazer à tona a expressão sutil de existências que frequentemente são obliteradas no meio urbano – da bruma distante que reveste os morros à relva descuidada que recobre com diferentes tons de verde as beiras das ruas de terra –, por outro lado, não se pode afirmar, em qualquer hipótese, que sua pintura seja indiferente aos aspectos sociais ou que ela assume, como tema central, territórios despovoados. Ao contrário, as paisagens de Galvez são notadamente habitadas e os modos pelos quais o homem trabalha a Terra nos arredores da cidade se anunciam nas feições rústicas do casario, em pontes, estradas, igrejas, nos gestos das figuras humanas que, embora apenas sugeridos, estabelecem uma conexão imediata, quase crua, com os territórios onde se encontram.

As árvores, a relva e as construções humanas, a água, a terra e o céu estabelecem uma relação de unidade nas paisagens de Galvez. Embora incompleta, não totalmente tematizada, tal unidade é sugerida por atmosferas, das quais fazem parte cada um dos elementos retratados. Suas feições se comunicam incessantemente; seus traços, por mais contrastados ou definidos, se confundem uns aos outros na medida em que todas as existências que participam de suas paisagens parecem comungar de um mesmo clima, de um mesmo sentimento. Suas vo-

zes emitem notas distintas, apresentam tonalidades próprias, mas participam de uma mesma harmonia. Talvez o tema das composições de Galvez permaneça inacessível, a menos que se permita fruir, profundamente, as paisagens por ele evocadas. Nesse caso, deixemos de lado, ainda que provisoriamente, tudo o que se poderia dizer a respeito de sua pintura de paisagem e comecemos pelo esforço de acurar olhos, ouvidos, corpo e espírito para que possamos apreender o que as paisagens de Galvez manifestam.

A paisagem *in visu* – práticas pictóricas

O morro arroxeadado ao fundo soergue o horizonte em linha ondulada. Difícil dizer se sua presença vaporosa, quase espectral, herda do céu sua superfície quente, rosada, ou se é ele quem faz levitar o calor úmido da Terra. A luz enviesada do poente percorre o quadro de cima a baixo. Ultrapassa a serra, deita-se sobre as casas de além-rio e adormece entre as duas margens. No caminho inverso, ao refletir-se nas águas claras, a luminosidade embebe as dobras do relevo com a névoa abafada da várzea, carrega o barro das ladeiras às cumeeiras, unge a fronte corada da Cantareira e, enfim, dissolve-se, ainda úmida, no horizonte.

A ambiguidade da luz, em seus movimentos descendentes e ascendentes, confunde-se com o trajeto contínuo e circular entre a água e o ar, entre evaporações e condensações que impregnam a terra. *Do outro lado do rio (bairro de Santana)* (1945) exprime a visada de um Galvez posicionado à margem esquerda do Tietê, seus olhos voltados à Cantareira. O recorte escolhido abarca desde os baixios inundáveis aos cumes quase imateriais da serra, aspecto imprescindível para que fosse cumprido o trajeto completo da umidade que se imiscui no ar (figura 1).



Figura 1: GALVEZ, Raphael. *Do outro lado do rio (bairro de Santana)* – 1945. Fonte: *Exposição Raphael Galvez – Galeria Almeida e Dale, 2017.*

Ao assumir tal perspectiva, o pintor acolhe na porção inferior de sua paisagem as duas margens do rio. Não há bastidores e a planura do rio é franqueada de um lado a outro. Entretanto, a vertente na qual se encontra o observador se apresenta em seus últimos palmos de terra firme, mais precisamente em um banco de areia. Mais do que sinalizar a largura do rio, a presença dessa margem faz pousar os pés de quem contempla a cena. A cota zero do quadro, por assim dizer, é deliberadamente anfíbia: convite irresistível ao refrescar-se nas águas, ao banho do corpo fatigado pelo ar abafado das várzeas, à dissolução da lama insistente retida nos passos dos caminhantes.

Não há canoa ou ponte ou caminho à travessia – tampouco há o aceno ou a acolhida de qualquer figura humana. Em plena solidão, na companhia apenas das águas, dos capins, dos arvoredos escuros, os olhos atravessam a vau o grande rio. A passagem, contudo, não é simples e não se ganha a outra margem sem se encharcar plenamente. Embora aparentemente tranquilas, as águas se mesclam de cinzas profundos e de tons rosados leves, não se definindo com clareza: ora se mostram primaveris, alegres, ora trazem ao olhar o pesar das sombras. O instante do poente caracteriza o humor ambivalente de cada existência que integra a paisagem. O dia se esvai ao mesmo tempo em que a noite se anuncia e, nessa condição intermediária – ou intersticial –, vêm à tona tanto as imagens de profundidade, de intimidade, associadas às águas escuras, como as de leveza, de extroversão, relacionadas aos modos pelos quais nos afetam as águas claras.

Há algo de contemplativo, de uma reflexão calma e alegre, que emerge das zonas ainda luminosas do rio. O céu nelas vem contemplar-se e a superfície das águas se tingem do poente avermelhado. As pinceladas horizontais apenas insinuam o mover-se vagaroso do rio, sem a pretensão de agita-lo. Embora muito próximas dos tons da terra, do banco de areia que margeia o rio, as camadas rosas e alaranjadas correspondentes às porções claras d'água evocam uma matéria completamente distinta. Participam delas a mesma substância etérea do ar, num segundo céu, mergulhado em águas cristalinas. Com efeito, a visada transversal ao rio confere ao quadro a presença de dois horizontes, um deles dado pelo encontro entre a terra e o ar e o outro originado de suas deformações no reflexo das águas.

Embora sutis, essas deformações são profundamente significativas sob o ponto de vista da expressão que Galvez confere às imagens materiais. O arvoredo, os capins, a serra e o céu que aparecem à superfície do rio não são réplicas meramente invertidas de sua existência concreta. Seus contornos trêmulos e, sobretudo, embaçados, revelam os modos pelos quais as águas parecem dissolver todo o tipo de solidez para, no limite, dissolver a si mesma. Na existência virtual e narcísica dos reflexos, toda a terra vem contemplar-se até que suas formas abduquem de qualquer formalidade, até que sua matéria se desmaterialize para assumir o ar. Basta um leve espasmo, sopro mínimo sobre a pele do rio para que o espelho d'água opere a magia de suas distorções e é com toda a delicadeza que Galvez as exprime. Os reflexos pontiagudos reforçam o eixo vertical ao longo do qual a água ganha o ar, em vapores vespertinos, e todo o rio pulsa, em leves ondulações transversais, com as imagens refletidas. O calor do céu poente se potencializa no reflexo das águas claras enquanto o arvoredo denso se aprofunda nas porções sombrias do rio prestes a anoitecer.

A aquosidade da paisagem em apreço não se manifesta apenas em movimentos de reflexão. Há nela, também, a potência da refração, do aprofundamento do olhar mediante a distorção das sombras, das substâncias que vêm mergulhar em direção ao leito escuro do rio. As margens brejosas, nas quais a terra se mistura tristemente à água, têm seu lodo emplastrado por verdes escuros. Junto a elas, as águas são quase estáticas, moribundas, e as sombras escuras do arvoredo que nelas mergulham morrem aos poucos. O leito paludoso, invisível aos olhos do pintor, torna-se ainda mais profundo nas zonas escuras do rio. A chegada da noite é recebida melancolicamente pelas águas escuras, tão distintas da superfície ainda iluminada do rio. O contraste pelo qual rivalizam o claro e o escuro, o dia e a noite, a leveza e o peso, as águas alegres e a umidade lúgubre, orienta todo o movimento das imagens materiais que percorrem a paisagem. Fonte da bruma que sobe os morros e se dissolve no horizonte, o rio que Galvez nos apresenta é o núcleo de toda a ambiguidade do entardecer, do qual emerge uma atmosfera úmida, ainda rosada e muito viva, e onde vêm encontrar seu desfecho sombrio, reticentes, as existências diurnas.

Adiante, na margem oposta, sobre capins e arbustos desordenados, de feições varzeanas, o arvoredo se distribui desigualmente. Embora o dossel da mata seja reconhecível, ainda iluminado, nas porções ocidentais do quadro, o que se vê da encosta mais próxima ao rio, à direita, é apenas sua silhueta sombria, o mato borrado em verdes escuros, já anoitecidos. Entre as duas extremidades insinua-se um vale, reentrância da Terra por onde a luz do céu se mistura à do rio.

Nessa condição física, Galvez encontra um recurso indispensável à poética de sua paisagem: é essa entreabertura que permite a expressão de toda a dissolução que impregna o quadro, por meio da qual os morros mais elevados podem tocar o baixio e a umidade se esvai no ar.

É pela reentrância desse vale, ainda, que Galvez exprime o arranjo complexo da luminosidade do poente. Embora enevoadado, sujeito à refração da atmosfera úmida, o sol pode ser reconhecido sobre o horizonte e é compreensível a trajetória enviesada de sua luz. Contudo, o quadro não se anima por um único foco luminoso. A claridade que parte das águas, vinda de baixo, ilumina parcialmente o sub-bosque em suas imediações; atravessando o vale mencionado, mais adiante, a luz das águas faz acender as fachadas do casario opostas ao sol poente e projeta suas sombras, improváveis, no sentido contrário ao da luz solar.

Mais que um recurso meramente compositivo, pelo qual é possível ao pintor discernir os contornos das construções e as formas do relevo nos planos afastados, o trajeto percorrido pela luz desde o rio em direção ao céu desempenha um papel intimamente associado às imagens materiais que participam do quadro, encaminhando o movimento da umidade que se desprende da várzea e que embebe a Terra em sua lenta levitação, dispersa no ar. Na ambiguidade do entardecer, entre a morte prolongada do dia mergulhado em águas sombrias e a sobrevivência de sua claridade propagada por águas cristalinas, os vapores impregnam toda a paisagem.

Não fossem as silhuetas das casas, poderia se imaginar que a pintura se refere a um território absolutamente inculto ou inumano, onde os rios escoam livres e as árvores despontam à sua maneira, disputando apenas entre si, com seus ramos mais elevados, a atenção do sol. O que se vê do morro mais próximo à várzea é sua face escura, já anoitecida. Nas imediações do rio, as forças vegetantes se exprimem por arbustos enroscados, por ramos de arvoretas apenas sugeridos sob massas desfocadas, de contornos indefinidos. O sub-bosque permanece velado pelas sombras e apenas o espaço sob poucas árvores pode ser percorrido pelo olhar. As brotações enraizadas no brejo comungam da atmosfera úmida e se desenvolvem vigorosas. No alto da encosta junto à várzea, os ramos mais elevados se desprendem das árvores em direção ao ar, em contraste reforçado entre o verde noturno das folhas e o amarelo luminoso do céu; na concavidade da mata, à esquerda, esse mesmo contraste permite ao olhar visitar o colo das árvores e a intuir as raízes que se aprofundam, mais e mais, na escuridão incógnita da Terra.

A cidade permanece iluminada adiante, decalcando em pinceladas rápidas de paredes e telhados as formas movimentadas do terreno. Em meio ao casario, as silhuetas de algumas árvores se apresentam aqui e lá, como se se desprendessem do pequeno bosque da várzea e se imiscuissem na ocupação do subúrbio. Embora enevoadada, dissolvida na luminosidade úmida do entardecer, a vista do bairro de Santana se dá pela oscilação sutil entre tons terrosos e rosados. É possível antever os espaços ora esguios, ora amplos, que se abrem entre as construções e o olhar é convidado a se enroscar entre eles.

Não há qualquer definição formal que caracterize esses espaços; não se sabe, ao certo, o limite entre os telhados de barro e a terra nua, entre as copas das árvores e a macega. Nessa indefi-

nição de formas, Galvez prioriza a expressão das imagens nascidas da matéria, orientadas pelo movimento da umidade que se aquece, se desprende do rio e permanece retida entre a serra e os morros que delimitam a várzea. Sob os vapores do poente, a ocupação urbana das bordas da cidade não se revela senão por silhuetas embaçadas pelo ar úmido, abertas às mais diversas formas pelas quais podem assomar imagens poéticas, insinuadas por pinceladas densas em quase empastelamentos.

Nos sopés da serra da Cantareira, a vibração dos tijolos e das telhas de barro se rebate numa luz arroxeadada, levemente aquecida. Os limites entre a cidade e a mata permanecem velados, indefinidos, como se as feições da natureza relutassem em se separar com clareza das construções humanas. Há uma respiração lenta e prolongada, o último suspiro do dia que, aos poucos, se retira para o vir da noite. O fôlego quente e úmido do entardecer se propaga serra a cima em irradiações rosadas, em vapores que se resfriam e se tornam escuros à medida que se aproximam do céu. No sentido inverso, o céu se torna mais claro rente ao horizonte, na linha em que a água deixa em definitivo a presença da Terra para diluir-se no ar.

O eixo vertical que baliza os movimentos de subida e descida, a trajetória da luz crepuscular, a deformação lenta das águas escuras da várzea em direção aos vapores sublimados do ar, equilibram-se sobre o horizonte com o balanço sutil entre zonas luminosas e sombrias. O transcorrer do poente é evocado pelas nuances do céu à medida que a noite se aproxima, no oriente, e o dia se esvai nas porções ocidentais do quadro. A ambiguidade que permanece aberta e o mistério que permanece velado na paisagem de Galvez, seja nas reentrâncias incógnitas dos arbustos da várzea, seja nos espaços insinuados em meio ao casario, são confirmados pelo modo como o céu é evocado. Como um contraponto às águas escuras da várzea, as nuvens difusas em meio à luminosidade do poente encerram o destino das imagens de levitação de toda a umidade que ganha o ar. Aos poucos, cessa-se o movimento ascendente da bruma, dando lugar a variações horizontais, incidentais. A paisagem anoitece.

A paisagem *in situ* – experiências corpóreas

As pistas largas de fluxo rápido da avenida marginal confinam as margens retificadas do rio Tietê. Suas águas, outrora lânguidas e tortuosas, hoje vertem enrijecidas, apressadas pela pretensa disciplina da cidade. À altura do bairro de Santana, com os meandros dessecados e os brejos revestidos, a planura vasta fora aproveitada para a implantação de equipamentos diversos – presídio e aeroporto, ainda na primeira metade do século passado, shoppings centers e centros de exposição, sambódromo e clubes esportivos, terminais rodoviários e repartições públicas.

Em que pesem as sucessivas intervenções no sítio pelas quais foi possível a instalação de tais dispositivos, as feições da várzea podem ser ainda reconhecidas, sensivelmente, em vestígios existentes em meio ao tecido urbano. Em situações que, em geral, passam ao largo da apreensão corriqueira, muitas vezes desconexas ou descontextualizadas, é possível perceber e, sobre-

tudo, sentir certos aspectos da natureza, que, indiferente aos esforços humanos dispendidos com vistas à sua manipulação, insiste em despontar em sua potência originária.

Tal reconhecimento não se dá por remissões cronológicas ou pela retomada de conhecimentos passados; ele tampouco demanda qualquer tentativa de alinhar ou unir, de maneira objetiva ou literal, as situações residuais nas quais há a ocorrência desses índices; nos vestígios dos traços definidores das várzeas não se encontra, apenas, a possibilidade de recordação, o detonador de um *déjà vu* de tais territórios. A experiência direta e atual dessas situações oferece, em princípio, o contato sempre novo e surpreendente com os modos das substâncias que impregnam os brejos, as beiras de rios e as planícies inundáveis. As imagens que eles suscitam podem vir à tona à medida que nos dispomos à eventualidade da experiência paisagística, isto é, ao evento no qual nos vemos diante de um outro, das manifestações pelas quais a natureza se apresenta sempre estranha para nós, fechando-se em seu mistério e insinuando-se às nossas emoções, aos nossos sentidos e à nossa imaginação.

Entre galpões e edifícios, nos interstícios de quarteirões largos e extensos, há espaços residuais onde se manifesta a umidade que envolve a várzea, encharcando a terra e enevoando o ar. Triviais, desprovidos de qualquer aspecto excepcional, esses espaços escapam das intencionalidades que definem usos e funções para as terras planas que se estendem às margens do rio. De suas feições, embora alteradas ao longo da urbanização, participam traços insistentes da natureza. Seja em poças crônicas ou na lama que ocasionalmente aflora à superfície, seja às margens estreitas de córregos ou em amplos terrenos vagos, na expressão de brotos de plantas rústicas, com suas folhas amolecidas a verter a umidade das raízes ao ar, são diversas as imagens materiais que acompanham a experiência sensível dos espaços irresolutos existentes nas imediações da várzea do Tietê.

Em que pesem as diferentes intenções que definiram usos específicos à área correspondente, hoje, ao Parque da Juventude – de presídio a parque público –, há situações singulares, nele existentes, que não se orientam por nenhuma intencionalidade aparente. Situada sob um trecho de uma linha de transmissão de energia, há uma faixa do parque que destoia do restante. Trata-se de uma área exígua ante as dimensões do equipamento público, mas que pode ser significativa se assumida sob uma perspectiva propriamente paisagística, interessada nas oportunidades que nela se encontram à experiência sensível da paisagem.

Não há qualquer construção, mobiliário ou árvore no pequeno gramado colonizado por capins e gramíneas ruderais. Nenhum convite à permanência sob a presença ameaçadora das torres e cabos de alta tensão. Com efeito, se o parque é bastante movimentado – mesmo numa manhã chuvosa de segunda-feira –, o pequeno gramado correspondente à projeção do linhão de força, por outro lado, se mostra vazio e silencioso. Na ausência de qualquer pavimento, os pés afundam a cada passo, atestando a saturação da terra. O guarda-chuva ameniza os efeitos da garoa fina, mas de nada serve ante o barro que descola do chão.

Aberto, de um lado, à planura vasta da várzea, o espaço é delimitado, na extremidade oposta,

pelos empenas cegas e desajeitadas correspondentes aos fundos das construções. Aqueles que não se incomodarem em permanecer por alguns minutos, ao menos, sob a rede de transmissão nem em caminhar com os pés tingidos pela lama poderão se aproximar do gradil limítrofe do parque. Entre as barras enferrujadas e as trepadeiras que nelas se enroscam, vê-se o fluir enérgico do córrego Carajás (figura 2).



Figura 2: Córrego Carajás (aquarela do autor), 2018.

Seu rolar forte e constante contrasta à garoa fina e indecisa, fazendo dela um coadjuvante na atmosfera úmida frente à determinação e a tenacidade com que se manifesta o corpo d'água. A luminosidade anêmica do céu é sorvida pelas pulsações do rio, carregada junto ao barro e devolvida à superfície em refluxos enlameados, reflexos sanguíneos. Seu ritmo, embora muito vivo e constante, é cadenciado. Não se faz menção de pressa em chegar à foz e tudo o que é água rolada morro abaixo parece aguardar no denso fluxo da várzea o momento da despedida.

Sobre suas margens revestidas de cimento, espalham-se arbustos frouxos, ora derramados das nergas de terra mantidas descobertas, a montante, ora germinados em fissuras do cimentado. Touceiras de capim despontam sobre um leve promontório situado a poucos centímetros do gradil, conferindo à vista uma espécie de bastidor inacabado. Orientado pela verticalidade de uma das torres da linha de transmissão, o olhar retido nas águas recebe o convite da subida, mas é impedido de se estender ao longo da planície por um muro cego existente adiante. Nas limitações do horizonte, não há caminho a espreitar e os olhos e o corpo permanecem embebidos pela água do rio que se aprofunda na terra e que levita no ar. Sobre os blocos do muro cinzento, a umidade ascendente decalca em manchas de mofo suas pretensões aéreas; sob os

sapatos, a essa altura completamente encharcados, o barro confere uma presença tátil às imagens que emergem da várzea e faz pousar sobre a terra os pés de quem a contempla.

Eventos de natureza semelhante podem ocorrer nas imediações do aeroporto Campo de Marte, a oeste da foz do córrego Carajás. Quando se caminha pela avenida Brás Leme, a presença da várzea é intuída pela baixada do terreno, de um lado, e pela elevação íngreme correspondente aos bairros de Santana e Casa Verde, do outro. A via é margeada, em boa parte de sua extensão, pelos muros da base aérea e tudo o que se vê em direção ao fundo do vale são os ramos das árvores que os superam em altura. Num dos poucos trechos em que o tecido urbano se coloca entre a avenida e o aeroporto, contudo, há espaços nos quais é possível o contato direto, corpóreo, com a natureza que se manifesta na várzea do Tietê.

Na esquina da rua Antônio de Lustosa, uma placa adverte: a via não tem saída. Ainda assim, caso se insista em percorrê-la, será possível apreender, além do muro que protege a base oficial da aeronáutica, as copas das árvores de um bosque denso, que reproduzem no ar a horizontalidade do terreno. A descida é suave e, como as calçadas são povoadas por toda a sorte de gramíneas e arbustos ruderais, caminha-se pelo leito carroçável sem cerimônia. Em seu ponto mais baixo, a rua termina no fechamento do aeroporto. Na impossibilidade de espiar sobre o muro alto, não há qualquer existência que assome ao horizonte e tudo o que se vê é a luminosidade pálida do céu. A garoa continua. A sensação de estar no baixio, nas últimas cotas que antecedem o Grande Rio, é reforçada quando se volta o olhar à parte alta da rua (figura 3).



Figura 3: Rua Antônio de Lustosa (aquarela do autor), 2018.

Sob o dossel das paineiras plantadas nas calçadas, o asfalto reluz, lustrado pela chuva. Sobre o pavimento, a umidade se acumula em buracos e frestas, escoando vagarosa ao longo do declive antes de ser retida em poças amplas junto ao final da via. Local de acúmulo, destino provisório de todos os afluentes, a várzea acolhe, em seu fôlego prolongado, a existência das águas lentas, melancólicas. Ao tragar a umidade que escoo pela terra, ela suspira vapores lamentosos que, pouco a pouco, ganham o céu. Voltada ao alto da rua Antônio de Lustosa, a vista se embaça e as gotas em suspensão velam a silhueta das árvores e dos prédios de Santana.

As interações estabelecidas pela água com a terra, o ar e a luz se manifestam de maneira especial no território das várzeas. Filiadas a movimentos de ascensão e de queda, a elevações e a abatimentos, as imagens orientadas pela umidade se associam às chuvas, embora sua existência não se restrinja aos períodos de maior precipitação. Em tempos de estiagem, com o ar seco e o céu límpido, a água retida nas planícies e as feições da terra encharcada podem, por contraste, ganhar saliência à experiência sensível e animar imagens sinceras aos modos desse elemento material. Por outro lado, o ar pesado dos dias de garoa vividos nas várzeas corrobora a expressão de estágios intermediários da mistura entre a água e os demais elementos. Nesses casos, as imagens despontam, em geral, contaminadas por certo hibridismo, sendo raras as ocasiões em que não há a interferência das águas.

Na ausência do céu azul, sob a incidência intermitente da garoa, os passos prosseguem pelos quarteirões situados entre a avenida Brás Leme e o aeroporto Campo de Marte. A luz empalidecida que se deita sobre o vale reforça a ascensão da umidade que emerge da terra e impregna o ar. As cores são rebaixadas, muitas vezes contagiadas pela atmosfera cinzenta, e os meios tons vibram ao vai e vem das águas. Ao cruzar a quadra seguinte, chega-se à rua Tenente Rocha, última via do loteamento, implantada à margem de um curso d'água. Ao avançar entre os arbustos e as árvores que encerram, densamente, o córrego, o olhar encontra, na margem oposta, o muro do Clube Associativo dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica. Adiante, uma pequena ponte permite a travessia do córrego e o acesso ao equipamento de lazer.

No meio da ponte, aqueles que se debruçarem sobre o guarda-corpo poderão experimentar o confinamento característico das matas-galerias (figura 4). O esguio espaço residual por onde escoo o corpo d'água instiga o olhar a se enroscar em toda a sorte de ramos e a neles repousar, suavemente. A intimidade do córrego é assegurada por uma parede quase intransponível de arbustos palustres, nos quais se imiscuem plantas muito rústicas, afeitas à acolhida das sombras. No teto da gruta vegetal, goteiras respingam a umidade do céu sobre a da terra, animando a superfície do rio em ondas efêmeras. O ar quente e abafado confere à pouca luz que se infiltra no espaço a materialidade de cortinas translúcidas.



Figura 4: Mata galeria (aquarela do autor), 2018.

As águas varzeanas vertem lentas ao longo do vale quase plano. Sua superfície escura aprofunda o leito inacessível ao olhar. Mais que os reflexos, são as sombras da mata adormecida que mergulham no córrego. A penumbra se umedece à medida que as águas roçam as folhas ras-teiras e as raízes aéreas. Sob elas, o vermelho da terra se desprende sem manifestar resistência, oferecendo-se no barro que matiza as águas. No espaço comprimido do córrego, o tempo se dilata e, como acontece nos sonhos, sua duração escapa à consciência no decorrer dos instantes repousados sobre a pequena ponte.

A chegada ao clube da aeronáutica se dá pela área de estacionamento, correspondente a um amplo terreno vago em extensão direta à várzea do Tietê. A guarita está vazia, a cancela levantada. Há poucos carros estacionados entre tufo vigorosos de capim – há tempos, aparentemente, deixou-se de preocupar em carpir a área. O crepitar da garoa sobre o relvado só é perturbado, vez ou outra, pelos piados queixosos de sabiás à procura de abrigo. Um passeio pavimentado por paralelepípedos conduz os passos em direção a um bosque de árvores baixas e de copas espraiadas (figura 5). Entre as pedras do pavimento, crescem gramíneas de hastes leves e chumaços umedecidos. A orla do passeio, quase inteiramente dissolvida na terra mole da várzea, é interrompida por uma poça enorme e igualmente disforme. À superfície das águas retidas vê-se os reflexos escuros do arvoredo que margeia o córrego atravessado há pouco.



Figura 5: Várzea (aquarela do autor), 2018.

Na direção oposta, a vista avança longe e o horizonte varre a vastidão da várzea. O céu branco se abre em grande ângulo e achata ainda mais a planície irretocável. Formando manchas descontínuas de diferentes tons de verde e com diferentes texturas, ora claras e leves, irascíveis à brisa, ora escuras e pesadas, em arcos pendentes, a vegetação rasteira reveste a terra encharcada, velando poças, encobrendo brejos. As arvoretas poucas que picotam o horizonte não dão conta de inquietar a fleuma plana. Ao contrário, seus ramos leves favorecem a umidade que levita em permanente flutuação. Na imersão profunda ocasionada pela várzea, a presença do aeroporto se torna uma lembrança distante. Por instantes prolongados, é possível se esquecer da proximidade aflita da pista de pouso, da ansiedade que antecede as decolagens. No escoar desses instantes, não há ruído de motor que desassossegue a planície solitária ou que desseque sua umidade melancólica.

Considerações finais

Mesmo nos espaços mais artificializados das cidades, a persistência de traços fisionômicos do sítio original e a insistência do desabrochar da natureza em manifestações originárias oferecem oportunidades à experiência paisagística no meio urbano. Os elementos naturais que, embora negados ao longo dos processos de urbanização, podem ainda ser reconhecidos, conferem às mais diversas situações urbanas a possibilidade de desencadear em nós devaneios materiais de matrizes distintas: em meio ao cotidiano das grandes cidades, podemos nos surpreender com situações espaciais que animam em nós imagens de leveza, de flutuação aérea ou de

quedas vertiginosas; há situações na cidade em que somos convidados à imersão soturna em águas profundas ou à contemplação plácida em águas claras, ao passeio em riachos corredios ou à náusea em brejos sombrios; nossos sonhos podem arder em imagens ígneas, incinerando-se em labaredas que não cessam de consumir-se ou trazendo o acalanto noturno da chama tênue de uma vela; em outras situações, sonhamos com o repouso telúrico no abrigo de uma gruta, deslizamos pelas entranhas labirínticas da Terra ou somos instigados a mover pedras, a revolver com as mãos o barro, a dominar a inconstância das matérias resistentes. De maneira velada e quase sempre insinuada, indireta, a natureza que persiste nos interstícios do espaço urbano anima em nós devaneios balizados por cada um dos quatros elementos materiais.

Considerando o pensamento de Bachelard acerca da tetralogia material, vale ressaltar que uma mesma situação pode desencadear imagens ígneas, aquosas, aéreas ou telúricas, a depender da tonalidade predominante da alma que se dispõe a sonhar, pela matéria, a primitividade do sítio que permanece em vigência no corpo da cidade. Além disso, os elementos materiais fundamentais frequentemente aparecem imiscuídos uns aos outros e, dessa mistura, ora sobressai à imaginação certo elemento, ora é outro que tonaliza as imagens poéticas. Na situação apresentada nesse artigo, isso pode ser atestado no hibridismo de terra e água, na mistura entre sólidos e líquidos que, para a imaginação da matéria, podem suscitar imagens correspondentes à viscosidade do barro e das massas ou aos ambientes lúgubres e circunspectos dos brejos ou das áreas pantanosas – imagens que podem vir à tona quando experienciamos as várzeas e as planícies fluviais, por exemplo.

Segundo Bachelard, a imaginação coloca em jogo a subjetividade humana e a materialidade objetiva da Terra. As matérias inertes nos provocam devaneios ricos quando rompemos com os limites do nosso ser, quando igualmente rompidas são as fronteiras entre o sujeito e o objeto, permitindo que os elementos materiais participem de nosso ser e que nós sejamos cúmplices da materialidade terrestre (BACHELARD, 2008: 2). Considerando a experiência corpórea da paisagem, de um lado, e a prática pictórica a ela associada, por outro, pode-se dizer que a apreensão sensível das manifestações da natureza é nutrida pelas imagens poéticas de caráter material, das quais emergem sentimentos de paisagem pelos quais podem ser restabelecidas as ligações entre o homem e a Terra.

Referências

- ASSUNTO, R. "A paisagem e a estética". In. *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Coord: Adriana Serrão. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- _____. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- _____. *A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- _____. *La flamme d'une candelle*. Paris, Quadrige, 2016.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BESSE, J-M. *Le goût du monde. Exercices de paysage*. Arles, Actes Sud/ENSP, 2009.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- DHORTA, V. *Raphael Galvez – Pintor, escultor, desenhista*. São Paulo, Skill, 1994.
- LEFEBVRE, H. *Metafilosofia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- RILKE, R. "Del paesaggio / Introduzione". In. *Estetica e paesaggio*. Coord: Paolo d'Angelo. Bolonha, Il Mulino, 2009.
- STRAUS, E. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble, Jérôme Million, 2000.

