



Transver a ruína: o vazio e os deslimites da imagem na experimentação audiovisual

M. Arnellas, FAU-USP, Brasil
arnellasm@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Vazio; ruína, experimentação audiovisual; stalker; estética japonesa; Manoel de Barros; paisagem.

RESUMO

Os cânones clássicos da arquitetura e do urbanismo priorizam a eficiência, a racionalidade e a utilidade, sugerindo um controle absoluto sobre a natureza. Esta ordem, metaforicamente representada, por exemplo, pela pirâmide, na qual, do alto, o homem triunfante observa e controla seu legado civilizatório sobre a Terra. Este homem, ao descer de sua pirâmide, e caminhar ao nível do solo, se coloca no labirinto do mundo vivido e logo assimila que a ordem planejada fricciona-se contra o caos, e a cultura humana, ao transformar o espaço, entra em indissociável conflito com a natureza, produzindo acidentes e exceções às regras impostas. Entre os extremos opostos do planejado e do espontâneo, subprodutos das estruturas produtivas, os terrains vagues são resíduos espaciais abertos ao inesperado: seu único cuidado é o abandono. Imbuídos de fragilidade, inutilidade e fugacidade, tais parcelas de solo são essencialmente vazias. Os terrains vagues são territórios mutantes e híbridos, em que, para além de sua materialidade física informe, reúnem contradições entre o presente e o imaginado, o prático e o abstrato, sendo assim, fertilizante ao imaginário e expressão de resistência à ordem objetiva imposta pela ação antrópica.

Este ensaio toma corpo a partir de uma abordagem multifacetada, sensorial e conceitual vazio. Entendendo o vazio através da perspectiva urbanística, como um terreno não utilizado, confronta-se a ideia da negatividade inerente à tal noção realizando devaneios apoiados no filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky, na poesia de Manoel de Barros, na noção de Ma da estética japonesa, no conceito de vazio budista e da teoria já mencionada do *terrain vague*.

A investigação do vazio é feita à luz de sua materialização em edifícios em estado de ruína, marcados pela noção de efemeridade e transitoriedade da matéria construída. Este processo tem como ferramenta e produto prático uma experimentação audiovisual que toma como referência para as idas à campo, as caminhadas do grupo *Stalker*, de Francesco Careri, nas periferias de Roma.

Em um exercício labiríntico de imersão nos territórios das ruínas abandonadas localizadas em zonas de transição entre o rural e o urbano da cidade de Campinas, procura-se 'perder tempo para ganhar espaço' em um fortuito e forçado exílio, como que o *Stalker* (de Tarkovsky) adentra a Zona, em um desejo primordial de desacostumar-se e desabituar-se da monótona cidade ordenada, entrar em contato com si mesmo e com o desconhecido.

A tensão entre cultura e paisagem atravessa o ensaio por meio da condição não funcional da ruína. Vegetação e pedra se entrelaçam, e irmanam-se em meio ao abandono. Os elementos da natureza - sobretudo pela rega contínua da chuva fluída pelos capilares das fendas abertas pelo tempo nos edifícios - alquimizam em fantasia a simbiose contida nos ciclos de composição e decomposição, morte e vida: a reciclagem da cultura em natureza resignificada.

Seduzido pela ruína, não houve uma aproximação analítico-descritiva nem um estudo preliminar sobre o local a ser explorado. Optou-se pela condição de desconhecido, a fim de amplificar a experiência sensível empreendida no devaneio e evitar o risco de obscurecer a realidade através da excessiva racionalidade que, nas palavras do poeta Andrew Greig, 'às vezes quanto mais você sabe, menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento e não a coisa em si'. Desta forma, inserida no campo estético e fenomenológico, a lenta contemplação da ruína e do vazio caracterizam um exercício experimental, tanto no âmbito de busca pessoal e espiritual, como de uma produção audiovisual.

Como suporte poético da criação artística, o autor se aproveita da percepção de temporalidades outras em meio ao abandono: a dicotomia entre a impetuosa e efêmera ação da cultura e da tecnologia na natureza, e sua subsequente lenta metabolização pela natureza, faz com que a ruína passe de uma arquitetura residual a um objeto estético ou artístico, capaz de provocar outros encantamentos, marcando um contraste à aceleração iminente da sociedade atual e ao culto à eficiência.

Quanto à experimentação audiovisual, se intenta a criação de uma peça aberta que se complete mediante a atenção e imersão do espectador, constituindo múltiplas interpretações possíveis oferecidas pelo baixo nível de informatividade visual e sonora e suas respectivas deformações: a construção de um espaço intervalar que proporcione e permita a este espectador a sensação de presença, através da percepção do próprio corpo e dos ruídos do ambiente e da sedimentação dos estímulos enviados pela projeção. O presente ensaio não busca a explicação dos fenômenos contidos no tema e no objeto de estudo, mas é essencialmente focado na sensorialidade do processo e na maturação conceitual, simbólica e poética da experimentação envolvida na construção do material audiovisual e na edição de seu conteúdo, apoiada na pesquisa bibliográfica em curso.

Prólogo

*É mister que queiras consumir-te em tua própria chama.
Como renascerias, se ainda não te reduziste em cinzas?*
(Friedrich Nietzsche, Assim Falava Zaratustra, p. 93.
Tradução de Mário Ferreira dos Santos)

A crise do 'projeto moderno'. A crise do pensamento clássico. Afetado por este paradigma filosófico, inicia-se um processo de descoberta e aprofundamento conceitual do autor que vê a dura *firmitas*, onipresente em seus primeiros anos de formação e aprendizado na faculdade de arquitetura e urbanismo, a desmanchar-se no ar. A perplexidade é a tônica e a força motriz desta pesquisa. Faz-se necessário enfatizar o cunho subjetivo e ensaístico deste trabalho, que não tem pretensão de oferecer respostas, mas sim estabelecer um percurso para o próprio entendimento e refinamento do processo de maturação teórica e poética para a criação artística que se segue, através da prática da escrita, da exposição dos pensamentos à oportunidade do debate: a troca, o contato e a contaminação pelas demais subjetividades.

'Deus está morto', diz a célebre afirmação de Nietzsche em Assim Falou Zaratustra (apud SOLÀ-MORALES, 1987). Se ilustra aqui a perda dos fundamentos de um sistema de pensamento totalizante, o qual representa e organiza o mundo e o espaço através de uma perspectiva de um estático e poderoso olho só (perspectiva concêntrica), originário do Renascimento. A perspectiva é uma forma de objetivação do mundo subjetivo, traduzida em representação, com a finalidade de explicar sem a necessidade da experiência, através da informação. A devoção laica ao absolutismo da razão, e sua aplicação global, sendo a realidade um sistema fechado e completo - uma das bases da modernidade que sustentavam as verdades e certezas objetivas de seu sistema de conhecimento - se prova frágil e impossível, configurando esta crise (SOLÀ-MORALES, 1987, p. 73).

O filósofo Gianni Vattimo, pondera sobre o que este chama de 'fim da modernidade' e apresenta sob uma ótica positiva as 'estáveis incertezas' emergentes da contemporaneidade. Esta inversão interpretativa, a negação da nostalgia pelas certezas dissolvidas, é essencial para a superação do passado e para o nascimento de um novo sistema de pensamento:

...uma coisa que emerge é a que nós devemos abandonar a noção de pensamento unitário organizador e ao contrário, considerar as possibilidades do pensamento múltiplo, o qual é plural em suas vozes, variado em suas formas, sempre mais de um, e simplesmente tão importante quanto não mais fingir ser o selo para as reivindicações totalitárias ou universais. (VATTIMO apud SOLÀ-MORALES, 1987, p. 74, tradução do autor)

As metanarrativas do progresso, da eficiência, racionalidade, funcionalidade e a noção de controle absoluto sobre a natureza estão em cheque. A multiplicidade de temporalidades e velocidades estabelecem um complexo mosaico da sociedade contemporânea, a qual passa a

ser significativamente atravessada pela subjetividade e pela experiência estética. O homem contemporâneo, se deseja compreender seu tempo, deve enfim descer do alto de sua pirâmide, ponto geométrico privilegiado para o estabelecimento da ordem e da racionalidade, para experimentar o labirinto do mundo vivido sensorialmente através de suas dobras, onde o tempo e percurso são fragmentários e não-lineares. As forças transformadoras são espontâneas e tacitamente negociadas, a sociedade e o próprio planeta mostram-se portadores de uma entropia indomável.

O labirinto que aqui nos referimos, é um mundo pelo qual 'aquele que segue o caminho não tem outro objetivo senão continuar, [...] sua ação deve estar acoplada de modo próximo e retido com sua percepção [...] tem que prestar atenção onde pisa, e também ouvir e sentir [...] é menos intencional do que atencional' (INGOLD, 2015, p. 27), isto é, a experiência direta do espaço através do corpo e dos sentidos, o ato de empreender a presença de maneira relacional. É deixar-se afetar e apreender o espaço. Espaço este que está em contínuo movimento de transformação, pois não há espaço estático como na representação (JACQUES, 2007). O projeto arquitetônico e urbanístico em sua forma moderna de ser, baseado na organização formal e racional do espaço em favor da funcionalidade e da eficiência via representação, não leva em conta o tempo, indissociável ao espaço e ao movimento, matéria essencial da vida.

Ainda, sobre a pluralidade de velocidades e tempos, podemos indicar que na cidade contemporânea, informatizada, mobilizada e comunicacional temos a aceleração contínua da existência por meio do triunfo da técnica e a onipresença da competitividade. Sob o signo da eficácia, a pressa na cidade é uma virtude como nos coloca Milton Santos (apud JACQUES, 2012, p. 282). Entretanto, em seu *'Elogio da lentidão'*, Milton Santos fala sobre os *homens lentos* que habitam a *cidade opaca* - em oposição aos *homens rápidos da cidade luminosa* - estes homens são representantes das camadas menos abastadas que vivem no limiar da sobrevivência, e para tal, desenvolvem suas 'artes do fazer', táticas impulsionadas por um 'desconforto criador' (CERTEAU apud JACQUES, 2012), práticas de 'ilegalidades socialmente criativas' (RIBEIRO apud JACQUES, 2012) desafiando a ordem estabelecida em uma práxis libertadora e inventiva (LEFEBVRE apud JACQUES, 2012) superando a práxis repetitiva submissa à lógica instrumental do controle, dominante na cidade luminosa.

Essa oposição de conceitos, em compilação de autores trazida pela autora Paola Berenstein Jacques em seu notável trabalho *'Elogio aos Errantes'*, é essencial para entendermos a condição da liberdade e da possibilidade de experimentação contida em certos espaços da cidade, que torna-se espetacularizada a partir de sua mercantilização em nome da eficácia econômica. A cidade luminosa 'é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem - ou do que ofusca -, enquanto o espaço opaco é o espaço do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego' (JACQUES, 2012, p. 283), portanto para garantir a hegemonia da mercadoria e sua continuidade, o controle, a mecanização dos gestos e a racionalização dos espaços, assim como os espaços racionalizadores, são estratégias eficazes, minimizando o espaço para a surpresa, o lúdico, o espontâneo e a experimentação.

Dado este contexto, faz-se necessária a reflexão sobre o atuar na arquitetura e no urbanismo, e sobretudo no que diz respeito aos espaços de liberdade, estes *opacos*, o que nos leva a novas práticas, tais como as empreendidas pelo grupo Stalker de Francesco Careri: 'caminhar como prática estética' nas periferias de Roma. Realizam uma experiência de ativação de espaços efêmeros através de longas caminhadas, fazendo *lugares* a partir de relações humanas, uma espécie de reapropriação informal e criativa que se aproveita dos potenciais locais sem interferir de forma invasiva em locais de fragilidade e vulnerabilidade, indo na contramão dos clássicos cânones da arquitetura e do urbanismo. Um manifesto tardio (1999) e poético do grupo acena sobre seus fundamentos,

Revolução
We want a revolution
non for the arts mais pour la vie authentique

Freedom of art is also freedom from art

Revolution to lay in the arms of a new mother
revolución que te llega por territorios vírgenes
rivoluzione per l'emancipazione degli affetti e
delle passioni

Revolução é recordar aos indivíduos que eles
são livres

Passioni
We swim in this empathic process where
cada cual es Cupido

Aonde as setas vazias fazem nascer o amor
donde autónomas productions du sens
secernent improvisos pátios de consciência

Erramos tras landas instables
tra stati d'animo fortuitamente revelados
besides las islas de la rappresentazione
beyond los mares de l'esperienza

Territoire
Arquitetura is a beach
Fazer amor antes
de fazer um projeto

Territoire is a neighbour
an autonomous producer of space
that makes questions about tiempo

Territory itself wants a revolution
 quiere nuevas historia y geografía
 cherche l'émancipation de ses passions
 desidera un'erotizzazione senza limiti. (CARERI, 2017, p. 11)

Terrain vague

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
 quando cheias de areia de formiga e musgo - elas
 podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
 grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
 Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)
 (Manoel de Barros, Livro sobre nada, poema 11)

Careri realizou em 1995 uma expedição de 4 dias de duração com arquitetos e artistas romanos sob o nome de “Stalker através dos Territórios Atuais”. Stalker, o nome deste grupo, refere-se ao filme homônimo dirigido por Andrei Tarkovsky, filme ambientado em uma paisagem que fora abandonada, controlada e proibida a entrada de terceiros após a passagem de seres extraterrestres no local. A natureza mutante desta paisagem é uma das protagonistas do filme - como veremos mais adiante - uma vez que práticas ritualísticas são aplicadas pelo guia Stalker para garantir o deslocamento seguro neste espaço, e que as concepções de vida dos personagens vão se alterando à medida que vão atravessando este território em direção à Sala, local onde se promete realizar o desejo mais interno de quem adentra o recinto.

Assim como no filme, o grupo Stalker possui algumas regras ou, rituais, para se adentrar aos territórios periféricos de Roma, tais como evitar ao máximo caminhar por ruas asfaltadas e caminhos pré-determinados: criar seus próprios caminhos; adentrar terrenos de propriedade privada; jamais sair pelo mesmo caminho que se adentrou a uma propriedade; nunca andar em linha reta entre o ponto A e o ponto B. Estas regras fazem parte da metodologia para a apreensão dos espaços na escala 1:1 em um processo de aprendizado criativo e lúdico. Os “Territórios Atuais” referidos na expedição, são zonas intersticiais controversas:

Aquelas áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contêm em si mesmas a dupla essência de refugio e de recurso. Lugares difíceis de serem compreendidos e, conseqüentemente, de serem projetados. Isso pelo fato de eles não possuírem uma localização no presente[...] Mas, sobretudo, representam hoje um grande recurso, a única floresta onde ainda é possível perder-se, um território híbrido entre cidade e campo, onde a natureza ainda tem a possibilidade de evoluir em formas não previstas, de produzir espaços tênues, em equilíbrio instável, cuja única forma de cuidado é o abandono (CARERI, 2017, p. 14)

O trabalho de Careri e do grupo Stalker nos anos 1990 é contemporâneo ao do arquiteto e filósofo Ignasi de Solà-Morales que estabelecia um panorama crítico sobre os espaços irresolútos na cidade pós-industrial, dando-lhes o nome de *terrain vague*. Concordando com Vattimo, Solà-Morales (1987) realiza uma inversão de pensamento ao tratar de maneira otimista uma questão tida como um problema urbano.

A expressão *terrain vague*, derivada do francês, é sua marca de ambigüidade. *Terrain* em francês refere-se a terreno, porção de terra. Já a palavra *vague* possui duplo sentido, sendo uma de suas faces derivada de *vacuus*, *vacuum*, ou *vacant*, correspondendo a vazio, livre, desocupado, disponível; e a outra, deriva-se de *vagus* ou *vague*, correspondendo a *impreciso*, *borrado*, *incerto* e *indeterminado*. A primeira leitura do termo parece já apaziguada, configurando um espaço de liberdade e de possibilidades; já o segundo parece carregar um sentido negativo, porém Solà-Morales ressalta que a ausência de limites e propósitos estabelecidos é também terreno fértil para o novo e para a liberdade.

Estas áreas, seguindo o conceito de *terrain vague*, são áreas alheias às estruturas produtivas da cidade, se assemelhando à cidade opaca em suas apropriações - lentidão, tentativa, cegueira tátil -, porém sua temporalidade já é de uma ordem do abandono, enquanto que a cidade opaca poderia ter um exemplo dinâmico, como uma favela. Os *terrain vagues* são essencialmente abandonados, sem atividade, improdutivos, áreas cinzentas às quais não são efetivamente incorporadas à dinâmica urbana. São como o subconsciente da cidade, nutrem a memória de um tempo passado inexistente no presente, um estranhamento e uma espécie de perplexidade perante à ação do tempo e à marcha das transformações na cidade, entretanto apontam para o futuro, sua indefinição é essencialmente o porvir: uma alternativa, utopia, espaço de convergências e encontros.

A ação do tempo nos espaços abandonados torna explícito o conflito entre cultura e natureza, orgânico e artificial, gerando um produto híbrido e ambivalente. A metabolização de um espaço colonizado pela natureza e seus elementos, abre a possibilidade do nascimento de formas inesperadas. Em suas dobras, fendas e rasgos evidencia-se a efemeridade material da cultura e do conhecimento humano: é a materialização da ideia alternativa à eficácia e à ordem.

Seu estado de ambivalências lhe conforma em um espaço do “entre”, é natureza e cultura, é um objeto e uma ideia, é uma crítica e uma alternativa, é parte da cidade e não de sua estrutura. Estas possíveis definições sobre o conceito *terrain vague* estabelecem uma dialética pendular e infinita, a qual é alimentada pelo entrelaçamento destas possibilidades e pela reflexão e

ação sobre seu território (SOLÀ-MORALES, 2003). O *terrain vague* não é apenas um *terrain* em razão de sua condição indefinida e ambígua. Será um território de potenciais utopias enquanto este permanecer fora dos holofotes da cidade formal, enquanto permanecer *vacuum*, vazio.

Na tangente do noção de *terrain vague*, a *terceira paisagem*, conceito cunhado pelo paisagista francês Gilles Clément, em seu '*Manifesto del tercer paisaje*' é um elogio ao abandono de forma que 'devido ao seu dispositivo heterogêneo, à sua inconstância e à sua desmesura temporal, a Terceira paisagem se apresenta como o território da invenção biológica' (CLÉMENT, 2004, p. 52), isto é, a fauna e a flora se apropriam de um vazio antrópico (com baixa ou sem intervenção humana) e de seus recursos - naturais e/ou artificiais - para se reproduzirem de forma orgânica.

Fica claro que o 'vazio urbano', como muitas vezes é colocado no urbanismo, visto a partir da perspectiva biológica suas fronteiras afrouxam-se, indo de um mero vazio a um santuário.

Olhar para o vazio

O livro sobre nada
 É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.
 Tudo que não invento é falso.
 Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
 Tem mais presença em mim o que me falta.
 Melhor jeito que achei pra me conhecer foi fazendo o contrário.
 [...]
 Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
 O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
 [...]
 O branco me corrompe.
 Não gosto de palavra acostuada.
 A minha diferença é sempre menos.
 Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
 Não preciso do fim para chegar.
 Do lugar onde estou já fui embora.
 (Manoel de Barros, Livro sobre nada, poema O livro sobre nada)

No filme de Andrei Tarkovsky, a trama se desenrola a partir do personagem Stalker, uma espécie de *homem lento* de um tempo distópico, um homem que trabalha no limite da marginalidade ao organizar expedições ilegais à Zona, área proibida. O motivo pelo qual leva outros personagens à Zona é a existência da Sala, um local onde dizem que ao adentrar-se, realizam-se os desejos mais internos de si, a realização do oculto. Não se trata de pedir a realização de um desejo, mas de entregar à Sala a responsabilidade de advogar pelo próprio subconsciente, o que pode ser muito perigoso, uma vez que parece ser impossível nos auto-conhecermos à tal medida de acessar este desejo com precisão.

Os demais personagens da trama, são o Professor e o Escritor, que carregam um caráter alegórico, sendo a Ciência (razão) e a Arte (emoção) respectivas a estes. Durante a expedição em direção à Sala, o Stalker adverte seus colegas dos perigos de se adentrar na Zona e seus locais específicos. Para se avançar no território, o guia Stalker realiza um ritual (alegorizando a fé, ou Religião): arremessa uma porca de ferro com um pano branco enrolado ao ponto que se quer chegar, e assim, um dos outros dois participantes se desloca cuidadosamente a tal ponto, para os demais o seguirem.

Apesar da aparente tranquilidade da paisagem desolada, a tensão é a marca da ambiência da narrativa, construindo-se através do silêncio, dos diálogos dos personagens e suas expressões sutis de perplexidade. O longo percurso na Zona, paisagem do desconhecido e do inesperado, até a Sala, expõe os trespassantes a diversas situações de tensão psicológica seja pelo embate de suas ideias, ou pelas incertezas que se colocam como desafio no trajeto.

O filósofo Slavoj Žižek (apud RADOVIC, 2014) se indaga sobre o verdadeiro sentido da Zona, e enumera diversas possíveis interpretações em seu artigo "The thing from inner space: On Tarkovsky", tais como um Gulag, um território de perigo bioquímico, um território proibido, etc.. Entretanto fica claro que a procura por um significado para a Zona é uma missão sem sentido, pois como o próprio diretor do filme, em postura *zen*, quando indagado responde "A Zona é uma zona, é a vida" (TARKOVSKY, 1998, p. 241).

Seria um engano classificar a Zona com alguma definição clara, pois sua condição de *terrain vague* repousa justamente sobre a indeterminação e incompletude conceitual, apresentando como virtude a sua natureza multifacetada de 'absorver e refletir qualquer número de diferentes conteúdos' (RADOVIC, 2014, p. 126). A sua essência é a transcendência do espaço além de sua manifestação física, mas também cultural e simbólica, tem caráter relacional, e a consequente dependência de uma temporalidade e uma subjetividade outra para ser.

Relacionada com esta perspectiva contemporânea sobre o vazio, plural e relacional, podemos dar luz à noção de *Ma*, parte da intuição e do modo de pensar japonês. O primeiro registro de seu vocábulo remonta ao século XII, e sua popularização entre os séculos XVI e XVIII. Tão natural e intuitiva é a ideia de *Ma*, que poucos textos foram escritos sobre o assunto, sendo inaugurados essencialmente através de uma demanda ocidental pelo interesse na cultura japonesa durante o período pós-guerra. Mesmo os próprios monges zen-budistas têm dificuldades de explicá-lo de maneira objetiva - o que já é uma contradição, pois não se explica o *Ma*, se sente - a fim de representá-lo na linguagem ocidental contemporânea.

Ma para alguns autores é a amálgama espaço-tempo, para outros é o silêncio, a não-ação e o espaço vazio, passagem, pausa, o tempo que separa duas ações ou fenômenos. '*Ma* é um espaço vazio no sentido da vacuidade, mas prenhe de energia *Ki*' (KEN'MOCHI apud OKANO, 2012, p. 1), sendo neste caso *Ki* uma espécie de energia originária e transformadora; 'Chama-se *Ma* a um estado de franja constituída quando dois elementos se associam. (...) Uma área criada quando o elemento A se encontra em oposição com o B' (MATSUOKA apud OKANO, 2012, p. 2).

A intenção aqui é introduzir ao leitor a noção de *Ma* e oferecer a partir desta um caminho cognitivo alternativo centrado prioritariamente na percepção e nos sentidos em detrimento do raciocínio lógico. O *Ma* como mediador para a compreensão de espaços de incompletude: os vazios e os intervalos.

Retomando a espacialidade *Ma*, ela se manifesta de diversas maneiras, tanto objetivas (espaço intervalar entre um pilar e outro, intervalo temporal, tempo de silêncio dentro da fala, ancoradouro de navio etc.) como subjetivas (tempo apropriado, *timing* para um certo fenômeno, o estado de um certo lugar ou ambiente, etc.), entretanto nos interessa as últimas inseridas em um campo fenomenológico, o campo da experiência da percepção.

A natureza intervalar de *Ma* é traduzida pela conjugação de dois ideogramas que lhe representam na escrita japonesa: 間, sendo *a portinhola abraçando o sol*, enxergamos o sol através do vazio das portinholas. Esta imagem é bastante didática aludindo ao espaço, a divisão, intermediação, relação e conexão que existe entre dois ou mais elementos: a noção de fronteira.

Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. [...] Dessa forma, a espacialidade *Ma* pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência tradução e diálogo. [...] O autor acrescenta ainda que essa fronteira não apresenta um aspecto linear, a não ser na sua representação sobre o mapa, por que a frente de batalha está em permanente movimento. No entanto, a fronteira instala uma relativa estabilidade, por um certo período e mantém por um tempo limitado a ilusão do definitivo. Essa dupla semântica estabelecida pela palavra fronteira, a da estabilidade e a da instabilidade, dialoga com o entendimento da espacialidade *Ma* no sentido de concebê-la não só como coexistência, mas também como algo sempre dinâmico. (OKANO, 2012, p.16)

O *Ma* estabelece uma relação indissociável entre a espacialidade e a temporalidade representada pela instabilidade e pelo movimento em fluxo, sendo que *Ma*, é sempre um estado localizado no presente, atrelado a ação e percepção humana portanto, efêmero.

Tornar-se o vazio

Sou livre
para o silêncio das formas
e das cores.
(Manoel de Barros, Tratado geral das grandezas do ínfimo, poema 23)

No budismo, segundo Nagarjuna em sua obra *Mūlamadhyamakakārikā* (“Versos fundamentais sobre o caminho do meio”), o vazio nada mais é que a ausência de uma natureza própria ou essência, o que não significa a não-existência, mas sim uma essência-dependência que toma forma a partir das relações entre fenômenos, condições e causas, é um campo livre para a as-

sociações e agenciamentos. As coisas todas são atravessadas pelo vazio, pois para Nagarjuna o vazio é a possibilidade, é a dependência de outra coisa que ainda não subsiste em si próprio (MACHADO, 2016, p. 68). Para avançar no espaço precisamos do vazio.

Sobre essa relação epidérmica que temos com o vazio e com o ambiente que nos rodeia, podemos observar uma certa dissolução da noção de dualidade entre sujeito e objeto, muito presente então no pensamento moderno. No filme de Tarkovsky, o personagem principal Stalker pode ser visto como uma personificação do *terrain vague*. Ao aceitar sua condição marginal e vulnerável como forma de sobrevivência, ele escolhe a dissolução de sua identidade em meio ao vazio, tornando-o dependente à Zona, ao território. Aproximadamente aos 67 minutos, a voz do Stalker em off anuncia:

Permita que sejam indefesos como crianças, por que sua debilidade é uma grandiosa coisa e a sua força é nula e sem efeito. Quando um homem vem ao mundo, ele é fraco e flexível, quando ele morre, é duro e resistente. Enquanto uma árvore está crescendo ela é suave e flexível, mas quando está seca e dura, ela morre. Força e resistência são companhias da morte. Flexibilidade e vulnerabilidade são as expressões do frescor do ser. Por isso, quem endurece nunca vence. (STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky. 1979, 161 min.)

Tomado por um impulso fenomenológico em relação ao mundo, Tarkovsky ambienta seu espectador e seus personagens neste contexto de vulnerabilidade amplificando a experiência sensível no espaço por meio de uma relação horizontal e não-dominadora em relação à este. A apresentação de cenas banais da natureza, de paisagens úmidas e de objetos carcomidos pelo tempo causa um estranhamento em relação ao cotidiano e à passagem do tempo, assim como o próprio ritmo do filme e seus lentos movimentos de câmera. Os objetos são apresentados em sua crueza, da forma que eles simplesmente o são, sem um sentido aparente, assim como são os *haiku* japoneses.

As fronteiras entre o mundo orgânico e inorgânico, animado e inanimado, sujeito e objeto são borradas e esmaecidas formando um ecossistema dinâmico e interdependente onde nossas verdades e certezas possivelmente são apenas originadas de um sentimento ou um pensamento. Após todo o trajeto atravessado pelos três personagens, quando se deparam diante da Sala, nenhum deles adentra à mesma.

O sujeito passa a ser atravessado pelo objeto, os personagens além de adentrarem nestes territórios, passam a se amalgamar à Zona, e à Sala, abalando a noção de ser que separa o mundo interior e o mundo exterior. Aqui inverte-se o vetor, uma vez que os limites físicos do espaço foram transcendidos possuindo estatuto imaterial e relacional, a Zona contamina os personagens (RADOVIC, 2014). É uma relação recíproca de afetação, um agenciamento entre homem e mundo.

Os personagens ao vivenciarem a Zona, transformaram-se na mesma, no vazio, no *terrain vague*, subjetividades desterradas e vacilantes, em movimento, assim como o Stalker já

o era. Arriscamos a seguinte interpretação: o único sentido aparentemente estável neste emaranhado, é que o destino ou o propósito não existem, mas sim os processos e os caminhos da construção de nossa subjetividade.

Tempo em movimento

Desde a tartaruga nada não era veloz.
Depois é que veio o forde 22
E o asa-dura (máquina avoadora que imita os pássaros, e tem por alcunha avião).
Não atinei até agora por que é preciso andar tão depressa.
Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela anda muito depressa.
Eu tenho.
A gente só chega ao fim quando o fim chega!
Então pra que atropelar?
(Manoel de Barros, Tratado geral das grandezas do ínfimo, A tartaruga)

O espaço-tempo *Ma* na cultura nipônica carrega outros diversos temas abstratos correlatos, alguns deles foram apresentados na exposição *Ma: Espace-Temps du Japon* do arquiteto Isozaki Arata datada de 1978, um dos marcos da difusão do modo de ser nipônico para o mundo ocidental, ainda entendido como exótico e misterioso. Não entraremos em questão às críticas e relações criadas do ocidente com *Ma* a partir da exposição de Arata, o que nos importa aqui, é o tema *michiyuki* - 'adição de *michi* (caminho) e *yuki* (ir) e significa o processo do trajeto, no qual o espaço é considerado como fluxo temporal', ainda 'modo de vivenciar o caminho, salienta uma compreensão do espaço como fluxo temporal, perceptível pela experiência' (OKANO, 2012, p. 54-55).

Lembrando ao labirinto, um conceito que podemos mencionar com este caráter de percurso e de sensorialidade, é o conceito de *Oku*, cunhado pelo arquiteto Fumihiko Maki (2002), que 'incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que normalmente se correlaciona com a penumbra e a escuridão.' (OKANO, 2012, p. 32), revelando também um gosto pelo oculto, em oposição à clareza e transparência ocidental contemporânea.

A forma de organizar o espaço no Japão - ainda que hoje a aproximação ao ocidente se faz clara - é bastante diferente da ocidental, centrada na perspectiva ordenadora. A sensorialidade do processo de apreensão do espaço é valorizado e frequentemente colocado em primeiro plano, como exemplo podemos citar o Santuário de Ise, onde o caminho até se chegar ao seu ponto de clímax simbólico - o destino do trajeto - é cuidadosamente planejado de forma a provocar os sentidos do passante e curiosamente, ao se deparar com o Santuário, só se pode avistá-lo de longe, não se adentra efetivamente no destino, como acontece também com a Sala, em *Stalker*.

São realizados diversos caminhos com elementos de ligação e passagens que marcam, ocultam e revelam objetos ou paisagens e enquadramentos (um jogo de revelar e ocultar, através do movimento), escolhe-se diferentes materiais de piso para que se tenha a experiência de di-

ferentes tempos de deslocamento, diferentes sons ao caminhar, diferentes cheiros a se sentir, entre outros artifícios (OKANO, 2012). Estas características de espacialidade são encontradas também na arquitetura tradicional japonesa, de acordo com Okano.

Aqui nota-se claramente um respeito em relação ao tempo e ao movimento, mediante a intenção de potencializar a experiência sensível e ativa no espaço. Ainda, a não sacralização do *lugar*, como materialidade única e totalizante, está evidente no exemplo do Santuário de Ise que é reconstruído de 20 em 20 anos em outro local. Após o término da construção do novo Santuário, o antigo é demolido.

Estas relações com o espaço claramente se colocam na via oposta do que podemos observar em nossas metrópoles da cultura globalizada. *Não-lugares* com regras rígidas comportamentais e de experiências sensoriais-perceptivas provocadas e conduzidas (a exemplo do uso de essências artificiais, propagandas ultra-luminosas, etc.), tais como shopping centers e aeroportos, são parte da cosmogonia contemporânea. A desmaterialização do corpo via virtualização ocorre em marcha acelerada, o culto da pressa, da otimização das tarefas é onipresente, não há espaço para o nada, para o silêncio, para a ineficiência espaço-temporal.

Solà-Morales (1996) estabelece um paralelo de uma demanda contemporânea nas cidades em relação à outra no início do século XIX, quando tornou-se uma demanda nas cidades a preservação de lugares que mimetizavam a natureza em detrimento da sobre-urbanização dos centros urbanos: a invenção dos parques e passeios. A demanda de que falamos hoje, é a necessidade da preservação de espaços de indefinição, liberdade e improdutividade, ligados à noção de memória e ao passado ausente.

O que se coloca em questão, é a necessidade da experiência de um tempo outro que não este da lógica produtivista. Quando nos colocamos na situação de imersão em uma caminhada em um *terrain vague*, ou espaço vazio, estamos experienciando uma espécie de suspensão temporal, é a transferência de um ambiente espaço-temporal - da cidade produtiva - à outro - do abandono -, o que naturalmente gera uma sensação de estranhamento a nós, homens contemporâneos, entretanto condiciona o acesso a um estado contemplativo e ativo através da lentidão e da baixa informatividade do espaço.

A contemplação dos estágios temporais é um dos pilares da compreensão ontológica do espaço-tempo nipônico. Na estética japonesa, os conceitos de *sabi* e *mono-no-aware* aludem à efemeridade da vida e seus fenômenos, às marcas do tempo nos materiais dada, por exemplo, pela acumulação da pátina, pela apropriação da natureza sobre os objetos (tal como os musgos nas pedras), pelas rachaduras e trincas adquiridas pelo uso de utensílios (OKANO, 2012). O *sabi* exalta a beleza do envelhecimento, um elogio à maturidade, um louvor à existência, uma vez que ao curso das inevitáveis transformações do tempo, tudo entra em extinção. As marcas do tempo tornam necessariamente as coisas únicas. Uma forma de busca da riqueza espiritual em detrimento da riqueza material, uma resistência a luxúria

Poder contemplar este tipo de beleza é uma arte observacional pouco convencional em nosso contexto contemporâneo, especialmente em um tempo em que as antigas arquiteturas passam por processos de restauração aos quais pretende-se camuflar estas marcas, quer-se todas as coisas jovens e novas, lisas e limpas, para consumo imediato. Em contrapartida à este desejo, Proust escreve 'o gozo imediato não está apto para o belo. A beleza de uma coisa aparece "só bem mais tarde", na luz de uma outra coisa, como reminiscência. Belo não é o brilho instantâneo do espetáculo, do estímulo imediato, mas o pós-luzir silencioso, a fosforescência do tempo...' (CHUL-HAN, 2017, p. 40)

Entretanto, na arte, a contemplação das ruínas e das marcas do tempo se mostram como rico arcabouço poético e imaginário, remontando ao Iluminismo: 'nós contemplamos os estragos do tempo, [...] naquele momento o silêncio e a solidão prevalecem em torno de nós, nós somos os únicos sobreviventes de uma nação inteira que já não existe. Esse é o primeiro princípio da poética das ruínas' escreve Diderot, em 1767, ainda ele,

As ideias que as ruínas evocam em mim são grandes. Tudo vem para a nada, tudo perece, tudo passa, só o mundo continua, só o tempo permanece. Quantos anos tem este mundo! Eu caminho entre duas eternidades: Onde quer que eu lance o meu olhar, os objetos que me rodeiam anunciam morte, obrigando-me a resignar ao que me espera. (DIDEROT apud RODRIGUES, 2016, p. 18)

Marc Augé, em seu livro '*O Tempo em ruínas*', fala sobre a experiência de contemplar a temporalidade das ruínas, as impressões do passado no presente, uma imersão em uma espécie de tempo puro, uma vez que contemplar os escombros de uma civilização é insuficiente para acessar a profundidade e a complexidade de um determinado tempo histórico. A emoção desta contemplação é estética, e reside na dicotomia entre a impetuosa e efêmera ação da cultura e da tecnologia na natureza, em relação aos longos processos de metabolização da natureza sobre a matéria trabalhada pelo homem, deslizando esta matéria a um estado atemporal, um objeto de arte, capaz de criar outros encantamentos em diferentes tempos. 'O tempo puro, é o tempo sem história' (AUGÉ, 2003, p. 47), escreve.

Adentrar a ruína

O abandono do lugar me abraçou de com
Força.
E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo que conheci depois veio carregado
De abandono.
Não havia no lugar nenhum caminho de
fugir.
A gente se inventava de caminhos com
as novas palavras.
A gente era como um pedaço de formiga no chão.
Por isso o nosso gosto era só de
desver o mundo.
(Manoel de Barros, O menino do mato, poema 28)

Habitado pelo ambiente metropolitano da cidade de São Paulo e dos subúrbios de Campinas, a surpresa, com algumas exceções, é um elemento que não integra o desenrolar dos dias do autor. Sempre a andar de um ponto A a outro B, indo entre diferentes compromissos em passo acelerado, ainda que entremeado por derivas desprezíveis na cidade, o hábito, como nos escreve Vilém Flusser é um 'cobertor macio. Arredonda os cantos e amortece o barulhos. É portanto anestésico (de aiesthai, perceber) por que nos impede de perceber informações, como ângulos e ruídos' (FLUSSER, 2011, p. 51).

Flusser parte de uma inversão, a de que o exílio fortalece o exilado. Para tanto, sustenta o argumento de que a expulsão forçada de seu lugar de origem, de suas raízes, tira o homem de sua zona habitual e confortável, forçando-o a estabelecer novas relações, novas linguagens a fim de comportar o novo conjunto de signos que fazem parte do ambiente de seu exílio. Desta forma, o exilado é criativo por sobrevivência, flexível, como nos coloca Tarkovsky.

Em um desejo de exilar-se voluntariamente, adentrar os espaços vazios da cidade e de si mesmo, o autor lança-se ao desafio de explorar ruínas de regiões ambíguas, um entre-espaço rural-urbano, de sua terra natal, Campinas. Buscar na memória lugares abandonados e arruinados presentes em seus habituais itinerários, e invadi-los, como o faz Careri. Abrir-se ao inesperado. Perder tempo para ganhar espaço, como nos ensinam os *flâneurs* parisienses.

Seduzido pela ruína, não houve uma aproximação analítico-descritiva nem um estudo preliminar sobre o local a ser explorado, a sede de um rancho abandonado (informação dada por uma placa coberta de mato alto). Sua condição de desconhecido fertiliza o imaginário e amplia as virtudes de seu vazio, enriquecendo a experiência sensível. Os trajetos da racionalidade instrumental podem na verdade obscurecer a realidade: 'às vezes quanto mais você sabe, menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento e não a coisa em si', como nos coloca o poeta Andrew Greig (apud INGOLD, 2015, p. 22).

Imerso no labirinto, onde todo e qualquer itinerário é possível, experimentar a temporalidade

de da paisagem através da visitação durante meses de uma *terceira paisagem* por longas horas em meio à seu silêncio antrópico provocam o uso de uma atenção contemplativa a fim de identificar e sedimentar os estímulos proporcionados pela fauna, flora e pela ruína entregue aos elementos naturais.

Assim como para o grupo Stalker e para o próprio Stalker de Tarkovsky, alguns processos ritualísticos foram adotados para dar corpo à tal experiência. As idas à campo dependem de dois fatores, luz e umidade. Parte-se à campo em períodos crepusculares, quando ainda há a penumbra e raios solares baixos, ou em clima chuvoso. Não retira-se nem move nenhum dos objetos que habitam este espaço. Entra-se furtivamente no território da ruína, a fim de não ser visto e não ver ninguém, opta-se pela solidão e pelo silêncio, pela suspensão de referenciais.

As diferentes visitas ao longo dos meses revelam a temporalidade da paisagem, aparentemente inerte, porém em lenta transformação. Árvores caíram, flores desabrocharam e murcharam, carrapatos infestam a mata no final do inverno e depois se recolhem, aranhas ocuparam por completo o caminho de uma das entradas, causando a busca de outras, cavalos saíram de cena, o mato exuberava-se no verão tornando os caminhos mais difíceis.

A partir dos rituais, facilita-se a integração do homem na paisagem, 'o usuário não institucional da *terceira paisagem* adquire um estatuto compartilhado por todos os seres que formam este território. Se converte em parte integrante do sistema evolutivo' (CLÉMENT, 2004, p. 55). Em meio à temporalidade da paisagem e a aparente falta de propósito funcional de estar ali presente, ao contemplar a própria existência dos objetos abandonados, contempla-se o próprio ser e sua evanescência, como nos ensina o *sabi* japonês.

O ciscos que se acumulam nas rugosidades e dobras das paredes se oferecem como adubo a plantas que pousam nestes pequeninos remansos; fios de águas em fluxo através dos capilares das fendas entre tijolos e lajes regam e nutrem as diversas camadas de líquens e musgos aglutinados nas paredes e pisos descascadas dos edifícios; águas aprisionadas em poças dão vida a microecossistemas.

Água e pedra, cultura e natureza, alquimia de uma poética sobreposição temporal. Água é tempo e movimento, como nos ilustra Olafur Eliasson em sua obra. A pedra fixa e agora a-histórica, de acordo com Augé.

Caminhos estéticos

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
Está rengo de mim o amanhecer.
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
Atrás do ocaso fervem os insetos.
Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
Essas coisas me mudam para cisco.
A minha independência tem algemas.

As sujidades deram cor em mim.
Estou deitado em compostura de águas.
Na posição de múmia me acomodo.
Não uso morrimentos de teatro.
Minha luta não é por frontispícios.
O desenho do céu me indetermina.
O viço de um jacinto me engalana.
O fim do dia aumenta meu desolo.
Às vezes passo por desfolhamentos.
Vou desmorrer de pedra como um frade.
(Manoel de Barros, O livro das ignoranças, poemas 2.5 e 2.6)

Entender o vazio como espaço de liberdades semânticas e metafóricas, para traduzi-lo para a linguagem audiovisual através de uma representação do abandono, a ruína. Não se trata da tentativa de traduzir a experiência do autor com a finalidade de alcançar subjetividades outras, do receptor, a partir da experiência própria, mas de conceber um espaço virtual de suspensão, uma narrativa fragmentada e incompleta.

As noções do sistema de pensamento nipônico e da estética zen-budista são guias desta experimentação. A impermanência da matéria e da existência humana, o fluxo dinâmico das transformações, a apreciação sensível do tempo e a polissemia como negação do pensamento dual, rígido e objetivo dominante no ocidente são fontes poéticas do trabalho.

Assim como nos coloca Bachelard, 'pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens' (BACHELARD, 1990, p.1). A utilização de imagens com baixo nível de informação é essencial para enriquecer o imaginário do espectador, não o conduzindo a um determinado caminho cognitivo, procura-se que este seja o mais ativo e atento possível, como se estivesse imerso no labirinto, livre para realizar as associações semânticas que lhe afetarem. Trabalha-se então com a estética do oculto, onde o ato de revelar e esconder acontecem em uma sucessão de eventos.

Planos fechados em lento movimento através do uso de lentes teleobjetivas a média e curta distância revelam as relações ambientadas no local em suas minúcias. A lentidão contida

no movimento propicia tempo de reflexão ao espectador e o desconhecimento do contexto geral deste local obscurece interpretações enviesadas, ou mesmo a associação entre elementos presentes.

Cenas escuras (subexpostas) ou muito claras (superexpostas) e saturadas, ou mesmo a passagem entre estes extremos, tornam difícil a distinção dos contornos deformando a imagem, a forma dos objetos representados torna-se ambígua, e revela-se na fronteira entre o claro e o escuro, a penumbra. O mesmo procedimento é realizado através de desfoques, entretanto, neste caso, o movimento de aproximação da câmera ao objeto passa a revelá-lo em foco.

A água é um elemento presente na paisagem representada. Sua propriedade reflexiva inverte a orientação da imagem e a superfície das águas paradas quando agitadas por uma outra gota, ou vento, também deformam a imagem refletida. Para além de suas propriedades visuais, a água tem sentido metafórico e faz referência ao tempo e aos fluxos, por meio de goteiras e capilares de água vertidos nas paredes, que alimentam pequenos ecossistemas.

A sobreposição de imagens e os deslocamentos de foco em perspectiva se faz de maneira sutil e deixa vestígios do movimento, marcando a sobreposição de diferentes realidades e o retorno do tempo em diferentes estágios, sua circularidade ou, movimento em espiral.

Contudo, é importante ressaltar a predominância da cultura visual em detrimento dos outros sentidos na cultura contemporânea. Assim, na perspectiva do autor a utilização dos sons captados *in loco* sincronizados com a imagem empobreceria o resultado final. A busca de um estado contemplativo é evidente no trabalho, entretanto aproveitar-se da vulnerabilidade da escuta potencializaria a experiência imersiva.

Adicionar silêncio ao som do ambiente para amplificar a sensação de suspensão temporal e para sobrepor a paisagem sonora emitida pelas caixas de som - em sua exibição - com os sons encontrados na sala de projeção, estimular a percepção do receptor de seu próprio corpo, dos sons do presente: respiração, movimentos dos corpos nas cadeiras, movimentos dos pés no chão.

O som direto captado é alterado e sintetizado de forma sutil com a finalidade de sugerir uma ficção, um sonho. Estamos presentes, mas esta não é a realidade. A introdução de elementos acusmáticos referentes à outros ambientes também reforça esta sugestão, porém também cria objetos sonoros ocultos a serem apropriados semanticamente.

Epílogo

... A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades [...]
 (Manoel de Barros, Livro sobre nada, As lições de R. Q.)

Apresentar a trajetória prática e conceitual de um trabalho - ainda em execução - que se pretende debruçar sobre a estética do oculto e utilizar-se desta como *leitmotiv*, aparenta ser uma grande contradição, entretanto esta exposição é necessária para o trabalho continuar a adquirir maturidade e coesão. Estou certo de que as eventuais falhas ou incongruências no processo serão escusadas em favor do debate das questões levantadas e do aprendizado.

O caminho da criação artística é um caminho tortuoso e de autoconhecimento, trajeto que se busca o encontro com si mesmo: jornada de depuração espiritual frente às nossas angústias e incompletudes perante ao mundo que nos cerca, ou abraça. Nenhum esforço deve ser julgado vão quando se persegue o conhecimento e a aproximação com sua existência, afinal este processo é único para cada subjetividade, atávico, assim como as marcas da temporalidade na matéria.

Tenho a esperança de que o compartilhamento deste processo possa por ventura beneficiar a demais pessoas e encorajar estas a *andarem a zozzo*, como nos coloca Careri (2016), isto é, permitir-se a falta de objetividade em uma caminhada, mas defendo a extrapolação destes limites para demais atividades. Tenho ainda mais esperança que este trabalho possa ter valor à outras subjetividades em razão da formação que compartilho com muitos outros alunos, que convivi, e tive com contato com angústias da mesma natureza.

A alegria e a dor de viver em um mundo fragmentado, onde concorrem múltiplas temporalidades e espacialidades que se atravessam e se contaminam formando um mundo híbrido virtual e real, onde é percebido tanto pelo corpo quanto por dispositivos de comunicação em rede. A perplexidade e o desconcerto perante essa fluída rede de relações e velocidades cambiantes é um terreno comum.

Curiosamente, como vimos, apoiado na filosofia nipônica de origem zen-budista, elaborada ao longo de séculos, muito distante da noção de qualquer contexto que se assemelhe ao contem-

porâneo, já se dispunha de uma sabedoria sensível capaz de operar em um campo cognitivo - flexível e intuitivo - que me parece apropriado ao nosso tempo, ao contrário do sistema de pensamento clássico - duro e racional -, hoje em crise, porém ainda muito presente.

Finalmente, convido o leitor à caminhada no labirinto que se esconde por debaixo das imagens, aquele labirinto que parte de dentro de nós a partir de nossas experiências e concepções existenciais. Convoco a se abrir a todos os sentidos neste jogo heurístico de ver através do vazio e do movimento, sentir os ângulos e ruídos que nos atravessam, de enxergar o que não está ali para ser apanhado no primeiro relance, deixar-se levar em um fluxo de ressignificações. É preciso transver o mundo.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa, 1ª edición, 2003.
- _____. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus Editora, 1994.
- BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.
- CARERI, Francesco. Caminhar e parar. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- _____. Walkscapes: caminhar como prática estética. São Paulo, Gustavo Gili, 2016.
- CHUL-HAN, Byung. Sociedade da transparência. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- CLÉMENT, Gilles. Manifiesto del Tercer paisaje. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Exílio e criatividade. In: PISEA-GRAMA, Belo Horizonte, número 04, página 50 - 52, 2011
- INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015.
- JACQUES, Paola B. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 3ª edição, 2007.
- MACHADO, Lucas N. Verdade e vazio em Nagarjuna. In: Kriterion, Belo Horizonte, n. 133, p. 65-84, abr./2016.
- OKANO, Michiko. MA: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.
- RADOVIC, Stanka. On the threshold: Terrain vague as living space in Andrei Tarkovsky's Stalker. In: BARRON, P.; MARIANI, M. Terrain Vague: interstice at the edge of pale. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- RODRIGUES, Luis Carlos P. A construção da paisagem através da ruína: olhar o Alqueva. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura - Universidade de Évora, Évora, 2016.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Arquitectura Débil. In: Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, Barcelona, p. 72-85, 1987.
- _____. Presentes y futuros. La arquitectura en las ciudades. Barcelona: UIA, 1996.
- _____. Territorios. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- TANIZAKI, Jun'ichiro. Em louvor da sombra. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TARKOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Referências filmográficas

- STALKER, Andrei. Direção: Andrei Tarkovsky. Moscou: Mosfilm, 1979. 1 DVD (161min.) son., color.

