

A VITRINA DE CHATWIN

por

Luís Urbano*

“Na sala de jantar da minha avó havia um armário com portas de vidro, e no armário, um pedaço de pele. Era apenas um pequeno pedaço, mas espesso e coriáceo, com fios ásperos de cabelo avermelhado. Estava preso a um cartão com um alfinete enferrujado. No cartão estava qualquer coisa escrita em tinta preta desbotada, mas eu era demasiado novo na altura para poder ler.

“O que é isto?” – perguntei.

*“Um pedaço de brontossaurus.”*¹

Resumo: A partir das primeiras frases de um livro de Bruce Chatwin, evocam-se os armários de curiosidades, ou Wunderkammer. Estes armários guardam memórias; relembram viagens; reflectem o fascínio do desconhecido; condensam num único espaço o mundo inteiro; relacionam a micro-escala com a macro-escala; permitem uma arqueologia dos objectos simbólicos. Aqui, servem como metáfora para explorar a forma como se percebe o espaço arquitectónico, na sua vertente mais doméstica ou privada.

Palavras-chave: Arquitectura; memória; viagem; espaço; escala.

Abstract: From the first sentences of a Bruce Chatwin novel the curiosity cabinets, or Wunderkammer, are evoked. These cabinets hold memories and journeys; express the fascination for the unknown; condense in a small space the whole world; relate different scales; allow for the archaeology of symbolic objects. Here they serve as a metaphor to explore the way we perceive the more domestic or private side of the architectural space.

Key-words: Architecture; memory; journey; space; scale.

Estas são as primeiras frases de “Na Patagónia”, o primeiro livro de Bruce Chatwin, editado em 1977 e a história desse pequeno pedaço de pele conta-se rapidamente. Os antepassados de Chatwin dividiam-se entre femininos modelos de rectidão e os seus masculinos opostos. Um deles, primo da avó de Chatwin, tornou-se marinheiro logo aos

* Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

¹ Chatwin, Bruce; “In Patagonia”, Vintage Classics; ISBN: 0099769514; Londres; 1998.

12 anos, e na primeira viagem como capitão, em 1898, naufragou na Costa do Chile, ao entrar no estreito de Magalhães, tendo por lá ficado 12 anos como reparador de barcos e cônsul do Reino Unido. A certa altura soube da descoberta, em perfeitas condições, de uma preguiça gigante ou milodonte, um animal pré-histórico que desceu as montanhas congelado num glaciar. A notícia desta descoberta depressa chegou à Europa, maravilhando os Museus de História Natural, que acreditaram na possibilidade de o animal não estar afinal extinto. Chatwin conta que o seu antepassado soube imediatamente o que fazer quando viu o brontossauros, afinal milodonte, a emergir do gelo. Amarrou-o, salgou-o e embarcou-o para o Museu de História Natural de Londres, o que se revelou tarefa inglória, já que ao passar nos trópicos o animal apodreceu, motivo pelo qual vemos no museu, hoje em dia, apenas os ossos mas não a pele.

Felizmente, o Sr. Milward, o dito primo, enviou uma amostra do animal à avó de Chatwin, que a colocou no seu armário de recordações, a vitrina que dá título a este texto. O fascínio dessa vitrina, onde se guardavam os mais diferentes objectos, ocupou de tal modo a infância do romancista, que foi com essa memória que iniciou o seu primeiro livro. “Nunca na minha vida quis tanto uma coisa como quis aquele pedaço de pele”, recordou mais tarde. Esta é uma memória ligada aos medos da infância, em que a partir de um pequeno objecto se constrói não só a imagem total de um monstro, mas também um mundo fantástico. E daí o seu poder. Se só temos uma pequena parte, podemos reconstruir a mais assustadora das imagens e o mais fascinante dos mundos.

Sabendo alguns pormenores da atribulada vida de Chatwin, como o facto de ter trabalhado na Sotheby's ou ter incluído vários aspectos da sua vida em praticamente todos os romances e ensaios, criando intencionalmente uma perversa confusão entre ficção e realidade, não é de excluir a hipótese de, quer a história do milodonte quer a da vitrina, terem sido fabricadas pela sua exuberante imaginação.

Seja como for, a vitrina pode incluir-se num fenómeno iniciado no séc. XV, os armários de curiosidades ou *Wunderkammer*, onde as pessoas guardavam os objectos das suas viagens, pequenas curiosidades arrumadas sem qualquer ordem ou hierarquia, fora do seu contexto. Tentativas de domesticação do medo pelos novos mundos que se começavam a descobrir, estes armários de curiosidades eram também espelhos, que reflectiam a singularidade do coleccionador, as suas viagens a lugares maravilhosos, os seus encontros com pessoas extraordinárias. Eram uma metáfora do mundo, aqui replicado em miniatura. “*Se a natureza fala através de tais metáforas, então, as colecções enciclopédicas, que são a soma de todas as metáforas possíveis, tornam-se, logicamente, na maior metáfora do mundo.*”² Neste caso, uma metonímia (a partir de um pedaço de pele constrói-se todo um universo) está encerrada na metáfora do mundo (a vitrina).

² Tesouro, Emmanuel; citado em “Bruce Chatwin”, *Nicholas Shakespeare, Vintage*; ISBN: 0099289970; Londres: 2000.

Uma representação de um desses “cabinets of curiosities” é a pintura em *trompe l’oeil* chamada “Credenza Curiosa” de Domenico Rempes, artista do qual pouco se sabe, e que foi pintada na segunda metade do séc. XVII, estando neste momento exposta em Florença, no Opificio delle Pietre Dure. Nele podemos observar caveiras, gravuras de paisagens, retratos, instrumentos ópticos e de navegação, facas e penas, recordações de viagens, insectos raros, amostras e gravuras de plantas exóticas, pequenas caixas misteriosas. É uma janela entreaberta sobre um mundo fascinante, que desperta uma enorme curiosidade em saber as histórias em volta de todos aqueles objectos, um desejo de refazer o percurso de quem os coleccionou.

Nestes armários de curiosidades podemos vislumbrar um antepassado dos museus, da necessidade de mostrar artefactos de diferentes proveniências num mesmo espaço. Guardam memórias; evocam viagens; reflectem o fascínio pelo desconhecido; condensam num único espaço o mundo inteiro; desvendam espaços outros; relacionam a micro-escala com a macro-escala; permitem uma arqueologia dos objectos simbólicos. São, também, uma espantosa metáfora para entender como se percepção o espaço arquitectónico.

A Memória

Começemos pela memória. Os armários de curiosidades, mais que objectos, guardam memórias. Aldo Rossi, na sua “Autobiografia Científica” reconhece que *“a observação das coisas permaneceu, provavelmente, como a minha mais importante educação formal e isto, porque a observação se transforma mais tarde em memória”*³. Ao olhar para trás, Rossi cruza a sua própria cultura, a memória das coisas, *“que consigo ver (...) dispostas ordenadamente, como num herbário, num catálogo ou num dicionário”*⁴, com a imaginação, entendida aqui como criação. Este processo não é linear, isto é, há um cruzamento entre ambas que produz significados diferentes. *“Este catálogo, situado algures entre a imaginação e a memória, não é neutral. Reaparece quase sempre nalguns objectos constituindo a sua deformação e, em certa medida, a sua evolução”*⁵. O que observámos no passado reaparece na presença do novo, filtrado pela força da memória das coisas, permitindo um novo olhar, com sentido crítico. É a memória que forma o olhar, permitindo a deformação dos objectos, isto é, quando olhamos para um qualquer objecto, arquitectónico ou não, ele transfigura-se quando cruzado com a recordação daquilo que já vivemos. Uma das suas obras, o Teatro do Mundo, navegava de cidade em cidade levando consigo as memórias dos sítios por onde passava.

³ Rossi, Aldo; Editorial Gustavo Gili; Agosto 1998; ISBN: 8425217474.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

“Uma obra de arquitectura molda os seus espaços de luz e sombra através da presença das coisas, tecendo, ao mesmo tempo, a firme tapeçaria da memória”⁶. Carlos Jiménez, discípulo de Rossi, reforça a ideia de que é através das coisas que a arquitectura ganha significado. A arquitectura só faz sentido quando é ocupada, quando é vivida. É através dessa ocupação que construímos a nossa memória dos espaços, mas, mais uma vez, reforça a ideia da não linearidade desse processo. A metáfora da tapeçaria implica um entrançado, um cruzamento de diferentes memórias. “É pela premência, pelo inesperado de uma longínqua ou recente memória, que se completa a ideia ou o sentimento da arquitectura”⁷. Não são apenas as memórias recentes, nem são apenas as memórias espaciais que dão sentido à arquitectura. “Sempre me maravilhou a capacidade da arquitectura de persistentemente gerar e reverberar memórias. A memória questiona a autoridade de uma obra de arquitectura como um objecto autónomo ou como um objecto de importância isolada”⁸. A arquitectura apenas faz sentido como objecto cultural, na medida que desvenda não só o passado de quem lá vive mas também de quem a faz. “A memória revela a construção gradual de uma obra no tempo, mostrando a arquitectura como um instrumento de percepção”⁹. Através de uma obra de arquitectura percebemos as ideias, as intenções, a história por detrás dela. Se fizermos o percurso inverso, através da desconstrução de um objecto arquitectónico, revelamos parte da memória, não só dos seus autores, mas principalmente daqueles que a habitam.

Viagem

Os armários de curiosidades evocam viagens. A ideia de viagem, na sua mais simplificada versão, a que podemos chamar percurso, é essencial para compreender o espaço arquitectónico. Sem a introdução das múltiplas dimensões que o tempo permite, a percepção do espaço ficaria limitada a uma visão fixa, como acontece, por exemplo, numa pintura ou numa fotografia.

Sendo assim, é fundamental pisar o chão da arquitectura, percorrê-la, descobrir as suas múltiplas dimensões, perceber como um mesmo espaço pode ser moldado por diferentes contingências. As diferentes luzes ao longo do dia, os estados de alma que transportamos, as memórias que um determinado espaço evoca. No limite, um espaço arquitectónico nunca é totalmente apreendido, já que a sua percepção está condiciona-

⁶ Jiménez, Carlos; “Memory, a City, and the Need for Poetry” in 2G nº 13. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona.

⁷ Idem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

da e dependente do momento em que é percorrido. A ideia de que a experiência arquitectónica implica não só a presença física, mas também movimento, explica o fascínio dos arquitectos pelo mito do viajante, de que Chatwin é paradigma. “*O arquitecto é (ou deve ser) aquele que colecciona mais espaços, mais visões, mais experiências.*”¹⁰

Nos tempos em que vivemos, em que tudo parece estar à distância de um toque num teclado, a angústia provocada pelo excesso de informação, a que a arquitectura não está felizmente imune, é acentuada pela impossibilidade de estar em todo o lado ao mesmo tempo. Este não deificado desejo de ubiquidade, é apenas atenuado pela cada vez menos longínqua possibilidade de que um exemplar da genérica arquitectura contemporânea venha até nós. Um exemplo dessa arquitectura, a Casa da Música, de que sou devoto crente, e não apenas por que a vi crescer, na sua ausência de referente e na quase infinita possibilidade de multiplicação, faria corar de espanto Le Corbusier, o mais proselitista dos arquitectos profetas.

A viagem, podemos também associar a ideia de deriva, da deambulação ao sabor dos movimentos da cidade e da vontade da multidão. O flâneur, que Baudelaire caracterizou como um marginal, um vagabundo aristocrata deambulando pela paisagem urbana, um espectador apaixonado, encontra lugar no coração da multidão, cercado no fluxo e refluxo do movimento, isto é, na própria contingência da modernidade.

Os situacionistas, por outro lado, propuseram uma cidade como espaço de liberdade, uma arquitectura possibilitadora da individualidade, associada à ideia de labirinto. Estabeleceram a hipótese de uma cartografia da imaginação, onde as referências afectivas e emocionais, ligadas necessariamente à experiência do quotidiano, levariam a mapas alternativos.

Espaço dentro do espaço

Os armários de curiosidades escondem espaços múltiplos num mesmo espaço. “*Sabemos que íntimo é a forma superlativa de interior. Intimidade aparece como substantivo que vai designar um espaço, o mais interior dos espaços, o mais cheio, o mais fechado: o espaço doméstico.*”¹¹ A casa tem uma enorme importância na construção dos conceitos espaciais. É aí que aprendemos a distinguir as diferentes dimensões do espaço e que descobrimos os elementos que o constituem: portas, janelas, paredes, chão e tecto. É na casa que sentimos pela primeira vez o lado sensual do espaço, as texturas dos materiais, a sua temperatura, a forma como reflectem a luz.

¹⁰ Graça Dias, Manuel: “70 Pontos sobre a agradabilidade do viver interior”, *Architecti* n.º 33, 1996.

¹¹ Melich, Gloria: “Entre”; *Quaderns* n.º 226, Barcelona; 2000.

É em casa que tomamos consciência da existência de um espaço interior e de um espaço exterior e a forma como se relacionam. A descoberta do espaço público, faz-se pela extensão da casa para o exterior, numa apropriação da cidade. É no espaço doméstico que começamos a atribuir significados aos espaços, como a ideia de conforto, de segurança, de pertença, de identificação. *“Dizemos que um homem vive na intimidade da sua casa, o espaço que estabelece barreiras quase intransponíveis em relação ao que o rodeia. Esta forma de intimidade associa-se a um espaço encerrado, seguro, lugar de posse. É confortável e tranquilizador. A casa é assim a mais densa forma de habitar o mundo, a mais marcada, a mais cartografada.”*¹² É interessante notar como um mesmo espaço pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes, como um mesmo espaço é privatizado pelos seus diversos utilizadores ao longo do tempo, ou em tempos diferentes. As mesmas quatro paredes, o mesmo chão e o mesmo tecto são ocupados, privatizados de forma distinta. Polifónico, porque conta diferentes histórias, o espaço é, então, não o resultado da colocação de planos geométricos (paredes, chão e tecto) mas a forma como o vazio resultante é ocupado.

Foi esta ideia que Rachel Whiteread tornou clara quando transformou o interior de uma casa vitoriana em Londres numa enorme escultura de betão a que chamou “House”. A escultura, que um crítico de arte mais entusiasmado considerou uma das obras mais importantes do séc. XX realizadas por um artista britânico, levanta algumas questões essenciais em torno do espaço doméstico. Por um lado inverte as relações entre interior e exterior, pela contradição espacial de converter um espaço apenas reconhecível pelo interior e por aqueles que o habitam, num espaço compacto, hermético, inacessível mas à vista de todos.

Por outro lado, coloca em cena a construção da memória com base no negativo da realidade, numa inversão da percepção a que estamos habituados. Finalmente, desfamiliariza a intimidade ao tornar espaço público o espaço privado, numa crítica *“às formas mais complacentes da memória, mediante a materialização de um passado num objecto áspero e compacto”*¹³.

O anúncio da decisão de demolição da escultura antecedeu duas horas a atribuição do Turner Prize de 1993 à obra, prémio que é o mais importante das artes plásticas no Reino Unido, o que fez estalar uma enorme polémica, que ocupou a primeira página dos jornais durante semanas a fio, deslocando o discurso para a pouco estimulante questão do que é ou não arte.

¹² Idem.

¹³ Whiteread, Rachel: *Quaderns n.º 226*, Barcelona: 2000.

Micro-escala / Macro-escala

Os armários de curiosidades confrontam, também, a micro-escala dos objectos com a macro-escala do mundo que evocam. É através dos objectos que vamos acumulando que nos identificamos com o espaço privado; são eles que representam o mundo pessoal. É através dos objectos que espalhamos pela casa, das memórias que eles escondem, que nos relacionamos com o mundo exterior. Os objectos adquirem um papel de testemunhos de um percurso individual, estabelecendo um sentido de continuidade. Através da forma como privatizamos o espaço, dos objectos que acumulamos e arrumamos, aparentemente de forma aleatória, dos livros que colecionamos, dos móveis que os acolhem, pode estabelecer-se uma arqueologia do quotidiano. Neste sentido, os espaços privados são armários de curiosidades.

Os objectos, retirados do fluxo contínuo para se tornarem propriedade de alguém, que lhe atribui um novo valor simbólico e pessoal, fazem a ponte entre dois mundos aparentemente antagónicos, relacionando, quotidiana e pacificamente, a grande escala do mundo exterior com a pequena escala dos mundos privados. Se por vezes nos deslumbramos com a escala metropolitana de uma grande cidade, se nos sentimos confortados pelo anonimato dos espaços largos, se nos encontramos na ideia genérica dos espaços sem referente, muitos sentem também a necessidade de reduzir o espaço à sua mínima dimensão. Por vezes, esta redução ao essencial implica uma confrontação quase física com os limites espaciais. Como se a redução a uma escala mínima implicasse um confronto do nosso próprio corpo, não só com o espaço, mas também consigo mesmo.

*“A intimidade converte-se então num reduto, o único lugar onde nos ocultamos do olhar dos outros, onde cada indivíduo é único e invisível a partir do exterior. No entanto, esta intimidade, criada como um intenso interior, como interior próprio, marcado pela individualidade de cada um, constitui-se mais como espaço privado do que espaço íntimo, entendendo-se como o lugar dos objectos pessoais.”*¹⁴ Há aqui subjacente uma ideia de refúgio, de espaço primevo, que nos leva a referenciar espaços confinados, pequenos, condensados, congestionados, cheios, lugares de encontro connosco próprios, como se se tratasse de um ritual. Foi o que fez Corbusier no seu Cabanon, minúscula casa de férias no Sul de França, onde passou os últimos anos da sua vida. São espaços mínimos, de redução ao essencial, onde a colocação das mais pequenas coisas faz todo o sentido.

Voltando ao Chatwin, e para terminar, a Guerra-Fria provocou-lhe a paixão pela geografia. No final dos anos 40, a sombra de Estaline começou a ameaçar o Ocidente;

¹⁴ Melich. Gloria; “Entre”, *Quaderns* n.º 226, Barcelona, 2000.

“podíamos confundir os seus bigodes com dentes”¹⁵, escreveu mais tarde. Hoje, os homens que nos assustam já não têm só bigode, têm barbas compridas e barbas feitas. A criança Chatwin começou então a procurar alternativas fora da Europa onde pudesse sobreviver a uma guerra que alastraria ao mundo. Se o hemisfério Norte estava obviamente posto de parte, restava o Sul. Descartou as ilhas, “por que são perigosas”¹⁶, fixando a Patagónia como o mais seguro lugar do mundo. E imaginou uma cabana de madeira, que mais tarde fotografou para a capa do seu primeiro romance, cheia com os melhores livros, um lugar para viver enquanto o mundo explodia.

¹⁵ Chatwin, Bruce; citado em “Bruce Chatwin”; *Nicholas Shakespeare*; Vintage; ISBN: 0099289970; Londres; 2000.

¹⁶ Idem.