

Literatura e Paisagem em Diálogo

Organizadores

Carmem Negreiros Ida Alves Masé Lemos



Literatura e Paisagem em Diálogo

Organizadores
Carmem Negreiros
Ida Alves
Masé Lemos

Negreiros, Carmem.

Literatura e Paisagem em diálogo/ Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves. - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

255 p.

ISBN 978-85-65130-01-1

Formato World Wide Web

http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo

1. Literatura. 2. Geografia. 3. Paisagem. I. Negreiros, Carmem. II. Lemos, Masé. III. Alves, Ida. IV. Edições Makunaima. V. Título.

CDU 82.910.3

SUMÁRIO

Apresentação05
Pontos de vista sobre a percepção de paisagens Michel Collot (tradução de Denise Grimm)11
Paisagem e Geografia Roberto Lobato Corrêa29
Paisagem simbólica como descrição da personalidade do lugar: a certidão de nascimento do Brasil Zeny Rosendahl45
Movendo espaços: notas sobre <i>Instaurações Situacionais</i> Cecília Cotrim57
Natureza e Paisagem no Brasil no século XIX: o olhar de Francis de Castelnau Maria Elizabeth Chaves de Mello81
A leitura paisagística da Festa da Virgem de Nazareth de Saquarema Ana Carolina Lobo Terra99
Paisagem e Alteridade: o dom e a troca Maria Luiza Berwanger da Silva113
O paisagista e o escritor: Praça Euclides da Cunha - Recife Ana Rosa de Oliveira131
O romance e a invenção da paisagem brasileira: o caso <i>Iracema</i> Carmem Negreiros145
Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar Ida Alves
Sophia e a poética do mar em Portugal: o espaço do lugar Marcia Manir Miguel Feitosa 193
A recriação da paisagem em poemas de Eugênio de Andrade Clarice Zamonaro Cortez

O sublime como ecologia: paisagem-habitação na poesia de Marcos Siscar.	
Masé Lemos	227
Sobre os Autores	249

Apresentação

Criado em 2008, o Grupo de Pesquisa "Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa" (UFF-CNPq) tem se mostrado de grande vigor, com sua presença atuante na organização de livros, colóquios, cursos interdisciplinares de curta duração e trocas entre pesquisadores de diferentes instituições nacionais e estrangeiras.

Com o espírito dinâmico de investigação e, norteados pelo tema geral do Colóquio "Literatura e Paisagem: diálogos e debates", realizado nos dias 20 e 21 de outubro de 2011, com sessões no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói,RJ, e no Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), trazemos a público esta reunião de estudos cujo objeto de reflexão é a *paisagem* em diálogo com a literatura, outras artes e áreas, seja por um ponto de vista teórico, seja por uma abordagem crítica específica.

Buscamos enfrentar o desafio do exercício interdisciplinar e da crítica compreendida como reflexão sobre os limites do conhecimento. Tarefa difícil diante de objeto tão vasto, intenso e escorregadio, e seus elementos, que transportam os valores da história, dos olhares e dos sujeitos no enriquecimento de nossa percepção, possibilitando a criadora diferença entre matéria bruta e paisagem.

Desde os anos de 1970, os estudos em torno da paisagem querem retirar-lhe o esssencialismo que a transforma num dado natural. Com base em versões da fenomenologia e da hermenêutica, a incorporação do conceito de formação social e as noções de percepção e comportamento - nas áreas da geografia cultural, antropologia e filosofia – houve significativo desenvolvimento nas reflexões sobre a paisagem tornando-a uma construção. Passa a ser comprendida como uma formulação cultural e, simultaneamente,

L

produto do sujeito, sobretudo a partir das obras de pensadores e estudiosos, tais como Denis Cosgrove, Augustin Berque, Alain Corbin, Paul Cleval, Simon Shama, Yi-Fu-Tuan, Anne Couquelin, entre muitos outros.

Ampliaram-se também, no âmbito da teoria e crítica literária, os estudos da paisagem a partir de estudos de Michel Collot e Greg Garrard, por exemplo, além de abordagens que aprofundam modos de olhar, na atual complexidade da relação entre espaços, arte e sujeitos, como podemos observar nos estudos de John Berger, Régis Debray e Georges Didi-Huberman. Nessa linha de estudo, a percepção da paisagem configura-se como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita.

São também diversos os estudos em língua inglesa que, num diálogo com o pensamento de Raymond Williams, compreendem a paisagem em sua poética e em sua política, como um processo de conhecimento e engajamento social nas obras de Stephen Daniels, Malcolm Andrews, W.J.T. Mitchell. Nessa perspectiva, compreende-se paisagem não como um objeto para ser visto ou texto a ser lido, mas como um processo no qual as identidades sociais e subjetivas são formadas, uma espécie de meio de troca, um lugar de apropriação visual para o sujeito e foco da formação de identidades.

Cada ensaio deste volume é, portanto, uma evocação diferente do mesmo tema central – *paisagem* – no âmbito das reflexões e diálogos entre os pesquisadores, contexto e dilemas contemporâneos, a partir da literatura, das artes plásticas e de áreas afins.

O professor de literatura francesa, Michel Collot, e também coordenador do grupo de pesquisa *Éscritures de la Modernité* na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, presidente da Association *Horizon Paysage* e referência nos estudos sobre paisagem, horizonte e poesia, apresenta-nos no seu ensaio, traduzido especialmente para este livro, as principais características para a or-

ganização perceptiva da paisagem, espaço plástico ao alcance do olhar e à disposição de um corpo, lugar simultaneamente público e privado, a ser modelado pela atividade constituinte de um sujeito.

Recebemos também a valiosa contribuição de Roberto Lobato Corrêa (UFRJ) e Zeny Rosendahl (UERJ), organizadores da conhecida coleção *Geografia Cultural* (EdUERJ) com mais de dez volumes de coletâneas de textos, vinculados ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultural (NEPEC), do Departamento de Geografia da UERJ. Roberto Lobato traça-nos um panorama das contribuições de pesquisadores da Geografia, elaboradas após 1970, a respeito da paisagem e destaca o interesse dos geógrafos pela produção literária como fonte pela qual a paisagem poderá ser analisada. Zeny Rosendahl interpreta a paisagem simbólica contida na tela de Vítor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, como certidão de nascimento do Brasil, discutindo a dimensão espacial das relações sociais que colocam em jogo efeitos de poder.

Em se tratando de outros olhares, os da interação entre arte e cultura, Cecília Cotrim tenta aproximar-se de algumas proposições poéticas, a partir da inspiradora *ORGRAMURBANA*, situação criada no Aterro (Rio de Janeiro) expandida "do saguão ao mar" [e descrita por Oiticica e Torquato]. A autora pretende esboçar modos de ser e de pensar a complexidade da experiência urbana contemporânea, a partir de obras (*Instaurações situacionais*) que tentam contato com o tecido entrópico da metrópole, desmantelando aquelas oposições em tudo fixas: público/privado, familiar/social, cultural/útil, lazer/trabalho.

Na perspectiva intercultural, Maria Elizabeth Chaves de Mello examina o olhar europeu sobre o Brasil, a partir dos textos do viajante naturalista Francis de Castelnau que aqui esteve entre 1843 a 1847, e Ana Carolina Lobo Terra discute a paisagem religiosa expressa através de forma arquitetôncias e de símbolos religiosos como uma demarcação espacial para poder traduzir os valores

8

e crenças das pessoas. Nesse sentido, realiza a leitura paisagística da Festa da Virgem de Nazareth de Saquarema. O texto de Maria Luiza Berwanger da Silva discute a relação paisagem e alteridade a partir da reflexão acerca da obra de Claude-Lévi Strauss, quando articula a percepção paisagística na qual todo dom, dom do olhar, produz uma troca, troca de olhares, de figurações, de invenção paisagística e invenção subjetiva.

Numa espécie de interessante intersecção entre arte, cultura, literatura e paisagem, o texto de Ana Rosa de Oliveira apresenta a praça projetada por Roberto Burle Marx, em Recife, PE, na década de 1930, em homenagem a Euclides da Cunha. A praça representa um dos primeiros registros de uso da flora da caatinga em um espaço público brasileiro. Entre outras questões, a autora indaga o que levou Burle Marx a se interessar por Euclides da Cunha e/ou como o escritor teria influenciado e inspirado a obra do paisagista.

Os ensaios finais do livro apresentam a relação entre paisagem e literatura. O artigo de Carmem Negreiros articula a invenção da paisagem, e da brasilidade, através do estudo do romance romântico. Na poesia, Ida Alves traça um panorama das tendências da poesia portuguesa contemporânea, como delineamento de uma escritura lírica de caráter urbano, para estudar como nela ocorrem a configuração ou desfiguração de paisagens, constituindo gestos de escrita problematizadores da cultura de língua portuguesa. Já Márcia Manir Miguel Feitosa e Clarice Zamonaro Cortez tratam, respectivamente, da compreensão da paisagem nos poetas portugueses Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugênio de Andrade.

A poesia brasileira está presente no artigo de Masé Lemos que analisa a produção de Marcos Siscar, compreendida enquanto forma de habitar, fazer outro uso do mundo e da linguagem como tarefa política da arte.

Na organização do Colóquio que deu origem a este livro tivemos o apoio financeiro e institucional do Instituto de Letras e Programas de Pós-Graduação em Letras da UFF e da UERJ (subárea Mestrado em Literatura Brasileira), além da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação, da UFF.

As organizadoras são gratas a todos que, com sua presença e reflexões valiosas, expostas nos trabalhos apresentados, asseguraram um ambiente de acolhedora crítica, importante aos objetivos do nosso grupo e à realização desta coletânea.

Diante da multiplicidade teórica, convidamos o leitor a mergulhar nesse debate, rico e entusiasmado, que são os estudos da *paisagem*. Esperamos que aprecie cada texto desta coletânea com todas as suas nuanças, inquietações, dúvidas e propostas.

Em julho de 2011,

Carmem Negreiros Ida Alves Masé Lemos

Pontos de vista sobre a percepção de paisagens¹

Michel Collot

Só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção. Com efeito, diferentemente de outras entidades espaciais, construídas pela intermediação de um sistema simbólico, científico (o mapa) ou sociocultural (o território), a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui " o aspecto visível, perceptível do espaço".²

Mas, se essa percepção distingue-se de construções e simbolizações elaboradas a partir dela, e exige outros métodos de análise, seu aparente imediatismo não deve fazer esquecer que ela não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os *organiza* para lhes dar um *sentido*. A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica.

O objetivo de minha análise é destacar as principais características dessa *organização perceptiva*, confrontando as definições usuais de paisagem com os ensinamentos da psicofisiologia da visão, para mostrar, sob uma perspectiva fenomenológica e psicanalítica, como essa estrutura se investe de *significações* ligadas à existência e ao inconsciente do sujeito que percebe a paisagem.

^{1 &}quot;Points de vue sur la perception des paysages" foi originalmente publicado em ROGER, Alain (Dir.). *La théorie du paysage em France (1974-1995)*. Seyssel: Champ Vallon, 1995. p. 210-223.

² O. Dolfus, *L'Analyse géographique*, "Que Sais-je?", PUF. Ver também as definições de P. George, a paisagem é "o visível por excelência" (*Les Méthodes de la géographie*), "uma porção de espaço analisada visualmente" (Dictionaire de la géographie, PUF).

Definição

Partirei de duas definições da palavra "paisagem", fornecidas respectivamente pelo dicionário Robert ("Parte de uma região [pays] que a natureza apresenta ao olho que a observa") e pelo Littré ("Extensão de uma região que se vê sob um único aspecto. Deve ser observada de um lugar bastante elevado onde todos os objetos anteriormente dispersos reúnam-se de um único golpe de vista").

Três elementos essenciais dessas definições chamarão minha atenção: a ideia de $\ ponto\ de\ vista$, a de $\ parte$, e a de unidade ou de $\ conjunto$.

Ponto de vista

12

A paisagem é definida do *ponto de vista* a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito.

Talvez seja por isso que, na história de nossa civilização, o desenvolvimento da paisagem foi frequentemente acompanhado pelo do indivíduo. As primeiras representações picturais da paisagem, a aparição da palavra nas línguas europeias, datam do século XVI, e são contemporâneas da emergência de um espaço antropocêntrico. É o Romantismo que, com sua teoria da paisagem como "estado de alma", enfatizará o aspecto subjetivo, parcial, egocêntrico de nossa experiência do espaço. Mas a fenomenologia mostrará que essa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo envolve duplo sentido: enquanto *horizonte*, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo *consciência de* ..., o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo.

A paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. Ela constitui um excelente exemplo de espaço habitado, desenvolvido na perspectiva do que Moles denomina o ponto Aqui-Eu-Agora³, e se opõe, enquanto tal, à representação cartesiana da extensão, fundada sobre a separação da res extensa e da res cogitans: "o espaço não é mais aquele de que fala a Dióptrica, rede de relações entre objetos, como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstruísse ou a sobrevoasse, é um espaço considerado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, eu o vejo de dentro, sou aí englobado. Afinal de contas, o mundo está ao meu redor, não diante de mim".4

É em função da oposição entre esses dois tipos de espaços que se pode compreender a retomada de interesse pela paisagem, atualmente observado em todas as áreas: isso pode ser interpretado efetivamente como uma reação à invasão de nosso ambiente de espaços concebidos ou construídos segundo um modelo geométrico, que não leva em conta o *ponto de vista* do habitante, sendo, portanto, inabitáveis. Salvaguardar a paisagem é uma forma de reivindicar o lugar do sujeito num espaço cada vez mais objetivado e objetivante.

Uma tendência da mesma ordem se observa na preocupação de muitos geógrafos em não se fixar no *mapa* e retomar a paisagem. Trata-se também de uma tentativa de reabilitação do *ponto*

³ E. Rohmer, A. Moles, *Psycologie de l'espace*, Castermann.

M. Merleau Ponty. L'OEil et l'esprit, Gallimard

de vista. Isso porque o espaço do mapa não se constrói a partir de nenhum ponto de vista privilegiado. Ele ignora a perspectiva horizontal, uma vez que todos os objetos encontram-se reproduzidos numa mesma escala. O espaço é visto de fora e de cima, por isso reduzido a duas dimensões. Somente os signos convencionais permitem sobrepor a essa imagem essencialmente bidimensional uma avaliação da altura (curvas de nível por exemplo) e uma evocação da profundidade (é o caso de estrelas indicando um panorama, que tentam reintroduzir a noção de ponto de vista no interior do espaço cartográfico). O espaço da paisagem, organizado a partir de um ponto de vista único e segundo uma perspectiva horizontal, opõe-se em todos os aspectos ao do mapa. Ele "se caracteriza por um deslizamento de escalas, desde a grande escala em primeiro plano até as escalas cada vez menores em direção ao horizonte"5, criando-se precisamente sua dimensão de profundidade. Ele com-¹⁴ porta uma verticalidade. Essas duas dimensões determinam outra característica distintiva da paisagem: seu aspecto parcial.

Parte

A paisagem oferece ao olhar apenas "uma *parte* de uma região" (Robert). Essa limitação leva em conta dois fatores: a posição do espectador, que determina a extensão de seu campo visual, e o relevo da região observada. E se manifesta de duas formas: pela circunscrição da paisagem a uma linha além da qual mais nada é visível, a que chamarei seu *horizonte externo*; pela existência, no interior do campo assim delimitado, de partes não visíveis (exce-

⁵ Y. Lacoste. "A quoi serte le paysage?". in $H\'{e}rodote$. 1977. n° 7.

15

to à custa de um deslocamento do ponto de vista), que chamarei de seu *horizonte interno*. Essa dialética do visível e do invisível constitui uma diferença essencial entre o espaço da paisagem e o do mapa: "o mapa (concluído) representa uma porção do espaço em sua totalidade, enquanto *uma paisagem caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis*, de um determinado ponto de vista"⁶. Não se deve confundir paisagem e panorama: o panorama tende a retomar o espaço do mapa e a sua visão fora de alinhamento.

Essas lacunas não são um componente puramente negativo da paisagem. Por um lado, elas são preenchidas pela percepção, que sempre ultrapassa o simples dado sensorial, completando as lacunas. Todo objeto percebido no espaço comporta uma face oculta, que, se escapa ao olhar, não deixa de ser levada em conta pela inteligência perceptiva para determinar o sentido próprio do objeto. Se eu me atenho à parte desta mesa que se oferece neste instante ao meu olhar, perceberei um pedaço de madeira, uma prancha. É na medida em que eu relaciono esse aspecto do objeto a seu "outro lado", no momento oculto para mim, que o identifico como "mesa". Do mesmo modo o "pedaço" de região que dá a ver a paisagem não é jamais considerado como absolutamente isolado; eu o percebo precisamente como "parte" de uma região mais vasta que me compete descobrir, viajando, ou recolhendo o testemunho de outras pessoas.

Isso porque as falhas no visível são também o que articula o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos: o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver.⁷ A estrutura do horizonte da paisagem revela

⁶ Ibid

⁷ Um mundo no qual o ponto de vista dos outros não fosse reconhecido estaria privado do horizonte e da terceira dimensão.

que ela não é uma pura criação de meu espírito, pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma conivência⁸. Ela lhe dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo.

Enfim, essa limitação do espaço visível contribui para assegurar *a unidade* da paisagem.

Conjunto

Justamente porque não se dá a ver por completo, a paisagem se constitui como *totalidade* coerente; ela forma um "todo" apreensível "de um só golpe de vista", porque é fragmentária. Um conjunto que não se define senão pela exclusão de determinado número de elementos heterogêneos. Desse modo, o horizonte delimita um espaço homogêneo, no seio do qual, como diz Littré, "todos os objetos dispersos anteriormente *reúnem-se*".

Essa delimitação e essa convergência preparam a paisagem para se tornar quadro. O enquadramento perceptivo invoca a tela, e é essa uma das razões que faz da paisagem percebida um objeto estético, apreciado em termos de belo ou feio.

Esse é o caso, por exemplo, do universo solipsista de Robinson de Michel Tournier, tal como é analisado por Deleuze em seu "Posfácio" à edição Folio de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. É também o caso dos primeiros desenhos da criança, que ignora os efeitos de mascaramento e a profundidade, porque ela ainda não situa nitidamente seu próprio ponto de vista em relação ao dos outros : ou "a perspectiva supõe um aposta na relação entre o objeto e o ponto de vista próprio, tornado consciente de si mesmo (...) e aqui, como em outros lugares, conscientizar-se do próprio ponto de vista consiste em diferenciá-lo de outros e, consequentemente, coordená-lo com eles"(Piaget et Inhelder. *La Représentation de l'espace chez l'enfant*).

8 Cf. Gilles Sautter. "Le paysage comme connivence". In Hérodote. 1979. $\rm n^o$ 16.

Essa coerência, essa convergência de seus elementos constitutivos também torna a paisagem apta a *significar*: ela apresentase como uma *unidade de sentido*, "fala" àquele que a olha.

De onde vem essa *significação* da paisagem? Ela é pura e simplesmente o produto de discursos, de representações, de mitos veiculados por uma sociedade e sua cultura? Tais significações culturais seriam fixadas, caso não houvesse a percepção própria da paisagem como um *chamado aos sentidos*? As diferentes características destacadas na definição de paisagem fazem dela uma estrutura pré-simbólica. Ao nível perceptivo constitui uma camada de sentidos a partir dos quais as construções semânticas socioculturais poderão se edificar.

Esse "sentido do sentido" aparece como a resultante de três sistemas organizadores: o da visão (subconsciente), o da existência (pré-consciente), o do inconsciente. Se a paisagem percebida significa, é porque é de imediato analisada visualmente, vivida e desejada. Uma semiótica da paisagem deveria procurar identificar esses diversos investimentos de sentido, com auxílio dos conhecimentos/ensinamentos da psicofisiologia, da fenomenologia e da psicanálise. É essa a abordagem que esboçarei nas páginas seguintes.

SIGNIFICAÇÕES

Psicofisiologia

O que faz da paisagem um conjunto significante é, inicialmente, a atividade informante da percepção visual, que é uma primeira forma de organização simbólica. Falou-se a seu propósito de logos implícito, de pensamento visual, de inteligência percep-

tiva⁹. A visão não se limita a registrar o fluxo de dados sensíveis: ela o *organiza* e o *interpreta*, de forma a torná-lo uma mensagem. Essa semantização passa/envolve certo número de processos que recuperam as características destacadas na definição da paisagem, e que fundam a estrutura do horizonte da percepção visual.

- Uma seleção que "impede o espírito de se deixar submergir numa massa de informação que ele não poderia tratar e com a qual não saberia o que fazer"¹⁰. Essa é principalmente a função do horizonte, a de impor um limite ao caos sensorial, de acordo com o "princípio de clausura", que, para a Teoria da Gestalt, é indispensável à definição da "boa forma". Essa seletividade tem uma origem indissociavelmente psicológica e fisiológica. De um lado, a estrutura dos próprios aparelhos sensoriais já é discriminante e "contém os enquadramentos do espaço: abertura de campo, condição de focalização da retina, possibilidades limitadas e precisas de acomodação..."¹¹. De outro lado, a mensagem seletiva é imediatamente interpretada em função de esquemas adquiridos pela experiência, e que as aprendizagens socioculturais vêm reforçar.
- Uma *antecipação* presumível, que permite completar os dados lacunares da mensagem perceptiva: " a visão, em vez de se contentar com a parte visível, completa o objeto [...] A organização perceptiva não se limita, portanto, ao material diretamente fornecido; ela procura também dar conta dos prolongamentos invisíveis, nos quais reconhece partes autênticas do visível"¹². A estrutura

⁹ Cf. notadamente R. Arnheim. *La pensée visuelle*. Flammarion, et J. Paliard, *Pensée implicite et perception visuelle*, PUF.

¹⁰ Arnheim, op.cit.

J. Guillaumin, "Le paysage dans le regarde d'un psychanalyste; rencontre avec les géographes", in *Bulletin du centre de recherches sur l'environnement géographique et social*, Université de Lyon II, 1975, n° 3.

¹² Arnheim, op. cit.

do horizonte permite ao mesmo tempo excluir do visível um certo número de elementos excedentes e integrá-los à interpretação da mensagem: caso não estejam presentes no campo visual, eles são "apresentados", "dados em horizonte". E é isso que assegura a continuidade da exploração perceptiva, autoriza a passagem sem ruptura de um aspecto a outro do objeto ou do lugar, que preserva a unidade de sua significação na diversidade de seus "perfis" ou de suas perspectivas.

– Uma *relação*. Ver é "ver em relação"¹³, cada objeto é percebido e interpretado em função de seu contexto, de seu horizonte. Tal característica aparece muito particularmente na percepção da paisagem, que é sempre "visão de conjunto". Principalmente porque ela implica uma certa *distância*: ora, a apreciação da distância e da profundidade é, sem dúvida, o processo que implica o confronto dos mais numerosos parâmetros: Gibson enumera quatorze "analisadores da distância"¹⁴. Quer dizer que a percepção do longínquo, sem o qual não há paisagem, é um ato de pensamento extremamente sofisticado¹⁵. Essa pode ser uma das razões pelas quais

¹³ Arnheim, op. cit.

¹⁴ Entre esses critérios de observação da distância, encontram-se parâmetros dinâmicos (como o movimento de objetos) e estáticos ("convergências, perspectivas, efeitos de textura, de nuances, de intensidade da luz, de nitidez..."). cf. J.-J. Gibson, *The Perception of The Visual World*.

impõe aos dados sensoriais é ainda mais importante quanto mais distante está o objeto. Em especial, a distância entre o seu tamanho aparente e o seu tamanho real só pode ser preenchida graças a uma correção de escala que é um verdadeiro trabalho de simbolização do sensível. Cf. Paliard, op. cit. "Na visão ao longe, é impossível vermos na grandeza aparente a expressão sensível, mesmo aproximada, da grandeza real, nós deixamos também de identificar de um a outro o objeto visível e o objeto real. O simbolismo visual toma consciência de si mesmo como simbolismo".

as distâncias gozam, na paisagem, de certo privilégio simbólico e estético¹⁶.

De um modo geral, deve-se perguntar o que predispõe a paisagem, em determinado contexto histórico e social, a tornar-se objeto estético. Poderíamos formular a seguinte hipótese: é bela a paisagem cujas próprias estruturas (devidas ao relevo, à luminosidade) reforçam a organização (seletiva e relacional) que a inteligência perceptiva impõe a todo objeto espacial. A estética, de sua parte (a paisagem pictural, por exemplo), tem a tarefa de interpretar ou de explicitar, segundo os códigos de uma cultura e em função de escolhas existenciais e inconscientes do indivíduo criador, essa estruturação presente na *aisthesis*. O olho é, a sua maneira, artista, paisagista.

Entretanto, não só o olho está em causa na percepção do espaço e das paisagens. O corpo inteiro está aí implicado. Por exemplo, a avaliação visual da verticalidade está sujeita às regulações de equilíbrio que abrangem toda a estática do corpo. Se considerarmos a *psicogênese* do espaço, parece que a sua organização desenvolve-se paralelamente à do esquema corporal. Piaget e Inhelder demonstraram, por exemplo, que as representações espaciais evoluem em função de diversas conquistas sensório-motoras do/no ambiente.

Essa mediação do corpo permite o investimento na percepção de significações pré-conscientes ou inconscientes cujo estudo aponta para uma fenomenologia e uma psicanálise.

16

Cf. por exemplo Y. Bonnefoy. L'Arrière-pays.

[&]quot;Les sentiers de la criation". Skira.

Fenomenologia

O território perceptivo é vivido como um prolongamento do próprio corpo. Muito se tem falado, após os trabalhos de Moles e da "proxémica" de bolhas protetoras, de conchas, que definiriam os limites de um "espaço pessoal". Há duas formas de mensurálos. Ou se referem ao espaço objetivo (o do plano ou o do mapa): o que faz Moles quando estabelece o modelo de conchas sucessivas, estendendo-se do quarto ao planeta. Ou se referem ao espaço perceptivo, que é o que nos interessa aqui, e concordamos, na esteira de Von Uexkül, em reconhecer aí três traços distintos: o espaço imediato ou próximo (que se situa em torno de meio metro no máximo do sujeito, e no qual a percepção não pode avaliar de modo constante o tamanho e a forma de objetos), o espaço profundo (onde predomina a constância perceptiva), o espaço distante (além de cerca de oito quilômetros, em que a constância perceptiva desaparece)¹⁷.

O espaço da paisagem corresponde à segunda zona, a da distância mediana, onde as condições da percepção visual são ideais. Essa profundidade do campo visual é experimentada como um verdadeiro florescimento do espaço corporal. O corpo se expande em direção aos limites do horizonte, que, de alguma forma, mede a sua envergadura, o palmo de sua presença no mundo.

Assim, a paisagem define-se como espaço "ao alcance do olhar", mas também à disposição do corpo; e investe-se de significações relacionadas a todos os comportamentos possíveis do sujeito. O ver leva a um poder. O caminho é visto como percorrível, o pomar como comestível, o sino como audível...

O corpo torna-se o eixo de uma verdadeira *organização* semântica do espaço que repousa sobre oposições, tais como: <u>alto-baixo</u>, <u>dir</u>eita-esquerda, frente-trás, próximo-distante...

Esses pares antitéticos constituem-se como as oposições binárias que estruturam a língua. Eles formam já uma linguagem, que deveria explorar uma "semiótica do mundo natural"¹⁸.

Construídas a partir do corpo, tais oposições são portadoras de significações que ressoam em todos os registros da experiência humana, e que fazem da paisagem um espelho da afetividade do sujeito. Por exemplo, a dialética do próximo e do distante é sempre dotada de uma significação temporal: o horizonte da paisagem se oferece imediatamente como a imagem do porvir. No entanto, essa mesma dialética implica também toda a problemática da relação com os outros; aqui, sou eu; lá, és tu, e entre esses dois polos se estabelece uma distância psicológica variável. Qualquer problema profundo do relacionamento intersubjetivo perturba o equilíbrio da paisagem; na vivência psicótica, o distante pode tornar-se muito próximo e pesar sobre o aqui como uma ameaça esmagadora, ou, ao contrário, tornar-se muito longínquo e escapar no vácuo do horizonte. O psiquiatra alemão Binswagner é quem melhor tem abordado essas significações existenciais de grandes estruturas de espaço; "o existente define-se pela estrutura de seu espaço". 19

E por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência. A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu. Toda preferência sensível remete a escolhas de existência, como o demonstram, entre outros estudos, a psicanálise existencial de Sartre e o inventário de formas e matérias realizado por Bachelard²⁰. A noção de paisagem também pode ser utilizada pela crítica

¹⁸ Cf. o projeto de Greimas "Pour une sémiotique du monde naturel", in *Du sens*, Le Seuil.

¹⁹ Cf. notadamente Introduction à l'analyse existentielle, Minuit

Cf. notadamente J.-P Sartre. "De la qualité

temática para designar o conjunto de escolhas sensoriais, capazes de revelar fortes atitudes existenciais de um autor, "as coordenadas pessoais de uma estadia", o "registro pessoal do desejável e do indesejável"²¹

Essa visão lírica da paisagem sofre, é claro, a influência de modelos culturais. A significação afetiva de certas paisagens pode ser codificada por meio de verdadeiros estereótipos, que condicionam a percepção individual (a do turista, particularmente). Assim, como as associações que M. Ronai destaca entre o lago e a paz, o vale e a tranquilidade, o pico e a audácia...²² Entretanto, por um lado, essas mesmas significações estereotipadas não são completamente arbitrárias: elas se apóiam sobre estruturas características do próprio objeto espacial, que entram em relação metafórica com atitudes corporais e existenciais determinantes, por exemplo, a horizontalidade do lago está ligada por uma motivação evidente à ideia de repouso). Por outro lado, tais significações representam apenas uma atualização possível de virtualidades semânticas da paisagem, que cada percepção individual fica livre para explorar. Enfim, qualquer que seja a influência de modelos culturais, ela não nos deve fazer esquecer uma outra: a dos movimentos pulsionais, das motivações inconscientes.

٦.

comme révélatrice de l'être", in *L'Etre et le néant*. "Bibliothèque des Idées". Gallimard; Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF.

J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, "Poétique", Le Seuil, et *Micro-lectures*, Avant-propos, "Poétique", Le Seuil.

M. Ronai, "Paysages", in *Hérodote*, nº 1.

Psicanálise

Um modo de abordar as significações inconscientes da paisagem consiste em montar um catálogo de todos os fantasmas que seja suscetível de cristalizar a percepção de algumas paisagens típicas. Fantasmas ligados à fase oral (como a toponímia registra: embocadura do rio, seio...), à fase anal (o labirinto cloacal de dédalos urbanos), ao complexo de castração (cortes, cavidades, quebra do horizonte), à cena primitiva (união da terra e do céu...), etc. Parece-me, no entanto, que esses valores fantasmáticos não são suficientes para construir uma tipologia geral, que definiria a priori a significação inconsciente desta ou daquela paisagem. Corre-se o risco, assim, de se chegar apenas a generalidades muito vagas, como a distinção proposta por S. Rimbert entre espaços urbanos labirínticos, curvilíneos, ligados à imago maternal, e espaços urbanos geométricos, retilíneos, associados à imago paternal²³. Tal distinção, que se apóia numa psicanálise de arquétipos, de inspiração junguiana, não é necessariamente falsa, porém se situa num nível de imensa generalidade. Semelhantes associações inconscientes só podem ser evidenciadas no contexto preciso de uma paisagem particular e de uma economia libidinal singular. Uma autêntica psicanálise da paisagem passa pelo exame de um caso, o que eu não posso realizar aqui²⁴.

Se é preciso ater-se a generalidades, parece-me mais interessante examinar como as grandes estruturas da paisagem destacadas mais acima podem ser esclarecidas pelo que a psicanálise nos ensina da *gênese* do espaço. A organização perceptiva do espaço carrega a marca de uma história, que é a das primeiras relações do sujeito com seus "objetos". Alguns estágios dessa psicogênese são particularmente importantes, e toda percepção de paisagem é

²³ S. Rimbert, Géographie des paysages.

²⁴ Para exemplo dessa natureza, "psycanalyse du paysage", ver meu livro *Horizon de Reverdy*. Presses de l'Ecole Normale Supérieure.

capaz de reativar essa impressão.

Por exemplo, o *estágio do espelho*, estudado por Wallon et Lacan²⁵: sabe-se que a passagem do corpo fragmentado a um primeiro "esquema corporal" integrado efetua-se pela mediação da imagem especular. O sujeito só toma consciência de sua unidade corporal à distância de si mesmo: lá, do outro lado do espelho. Parece-me que essa experiência estruturante expressa de forma coerente a dialética do próximo e do distante: talvez seja em seu prolongamento que se inscreva o desejo de encontrar no horizonte uma imagem de si mesmo, na paisagem um espelho da alma. Sob esse ponto de vista, é especialmente significativo o gosto por perspectivas que oferecem ao longe a visão de conjuntos espaciais fortemente estruturados: a cidade no horizonte, o castelo sobre a colina, a ilha vista de fora são todos emblemas de uma identidade reconquistada.

O papel de espelho do sujeito é também exercido pela *mãe*. O corpo desta define o primeiro espaço entregue à exploração do sujeito. À medida que a autonomia deste último se desenvolve, o corpo materno afasta-se, mas fica presente para proteger a criança de algum perigo eventual; ele constitui, de qualquer modo, o horizonte do espaço arcaico para garantir a segurança. Jean Guillaumin formulou a hipótese de que a paisagem adulta guarda a marca desse suporte maternal: "ela conservará esse caráter de familiaridade, de segurança, esse aspecto intuitivo de "bolso", de espaço prazeroso, um oco como o centro de um ninho, tanto quanto o quadro [...] que mais ou menos corresponde aos limites do campo visual como se o envelopasse, coincidindo, assim, com os pilares que oferecem aos olhos o corpo e os gestos arredondados da mãe, em seguida os mu-

²⁵ Cf. H. Wallon. *Les origines du caractère chez l'enfant*, PUF; et J. Lacan, "Le stade du mirroir comme formateur de la function du je", in *Ecrits*, Le Seuil.

ros da creche, e enfim os suportes mais distantes do horizonte"²⁶. Tal hipótese é confirmada pela abundância de metáforas usuais que, na descrição de paisagens, remetem à instância maternal: cidadezinha *aconchegante* ou *refúgio* no verde, *berço* do vale...

Resta compreender o modo de presença do objeto arcaico na paisagem: ele está, com efeito, presente, mas à *distância*. Ora, essa distância, tão decisiva na organização da paisagem, é uma conquista cuja história confunde-se com a do sujeito. A esse propósito, Guillaumin recorre à teoria kleiniana dos primeiros estágios da evolução infantil, relacionando-os à tripartição do espaço perceptivo evocada mais acima.

Durante a primeira fase (esquizo-paranóica), a criança possui apenas "objetos parciais" (partes do corpo materno) que invadem de modo imprevisto seu ambiente próximo e que ela pode apenas, de forma precária, incorporar ou agredir oralmente. Algo desta relação com o objeto subsistiria na zona "proximal" que é aquela da relação sexual ou da agressão, espaço no qual nenhum controle do objeto é possível, e de onde ele não pode ser visto de forma sintética.

Durante a segunda fase (dita depressiva), a criança tem acesso ao objeto total, mas teme perdê-lo a todo momento, não sendo capaz de introjetá-lo, de guardá-lo consigo. Toda ausência do objeto equivale à sua perda definitiva. Algo relacionado a ele se inscreveria no espaço longínquo, polo depressivo da paisagem , onde os objetos estão fora do alcance do olhar e do desejo, e que se encarna de forma exemplar na linha do horizonte, recuando à medida que o sujeito avança em direção a ela.

A superação da fase depressiva efetua-se no momento em que a criança torna-se capaz de controlar a ausência do objeto, substituindo-o por um *símbolo*, graças ao qual o objeto perdido poderá ser presentificado. É o caso, por exemplo, da célebre ob-

27

servação freudiana $fort/da^{27}$, que nos mostra a criança simbolizando sua mãe ausente com um carretel que ela faz desaparecer e reaparecer, que aproxima e afasta à sua vontade. É o estágio dos primeiros comportamentos simbólicos: primeiros jogos, primeiras palavras, devido aos quais o objeto é controlado, mesmo se ausente ou invisível. Algo relativo ao objeto encontra-se no espaço intermediário, que é o da profundidade, na qual ele é tido à distância sem perder-se, presente sem que jamais tal presença torne-se invasora. Por isso, essa é precisamente a zona em que é mais desenvolvida a atividade simbólica própria à percepção visual .

Esse espaço intermediário onde se abre a paisagem, onde se equilibram ausência e presença, proximidade e afastamento, pode ser comparado ao espaço transicional concebido por Winnicott. Sabe-se que a criação do objeto transicional corresponde, para Winnicott, ao momento em que a criança torna-se capaz de se desvencilhar de uma "área de ilusão", de toda potência narcísica que lhe dá a impressão de criar os objetos, que ela tende a confundir consigo mesma. O objeto transicional constitui "the first -not me possession": nele a criança reconhece a alteridade, mas ainda o utiliza para construir seu universo pessoal. Desse modo, cria-se uma zona intermediária entre o espaço subjetivo e o objetivo, que é o espaço transicional: "nessa área, a criança reúne objetos ou fenômenos inerentes à realidade exterior e os utiliza, colocando-os a serviço do que ela extraiu da realidade interna ou pessoal"28. Para Winnicott, essa "área de jogo" é o protótipo de todo espaço cultural, à medida que é criada, é uma tentativa de projetar uma realidade pessoal na realidade objetiva e coletiva.

Nota da tradutor: a fort / da, em alemão, significa o movimento de avanço / recuo. No caso analisado por Freud, a brincadeira da criança com um carretel (aparecer / ocultar) encena a presença / ausência da figura materna.

²⁸ D. Winnicott, *Jeu et réalité*, "Connaissance de l'inconscient", Gallimard.

Podemos dizer, como propõe Guillaumin 29, que a paisagem assume para o adulto a função de um autêntico espaço transicional? A paisagem é uma interface entre espaço objetivo e subjetivo: sua percepção põe em jogo, ao mesmo tempo, o reconhecimento de propriedades objetivas e a projeção de significações subjetivas. Mas é também um lugar de troca entre espaço pessoal e coletivo: o indivíduo sente-se em sua própria casa na paisagem, ainda que o aqui pertença a todo o mundo. Ao mesmo tempo lugar público e privado, a paisagem tem sua significação modelada tanto pela memória coletiva quanto pela iniciativa individual. Eu insisti essencialmente nesta última, porque depois de tudo que foi dito sobre o condicionamento social do olhar (notadamente o turístico), pareceu-me importante pôr em jogo as virtualidades de sentido envolvidas na percepção mais simples e que permitem ao indivíduo fazer da paisagem um lugar para ele e não um lugar comum. À diferença de outros espaços codificados de maneira mais rígida, a paisagem é um espaço plástico, apto a ser refeito por cada percepção individual que, por sua vez, pode vir a enriquecer, caso consiga se expressar, as representações coletivas. É por isso que a percepção de paisagens constitui um desafio nada insignificante para nossas sociedades: estando cada vez menos determinada por um vínculo funcional à terra e ao céu, cada vez menos regida por mitos aceitos universalmente, ela pode ser a oportunidade de uma invenção permanente de significações ou de uma repetição indefinida de estereótipos.

Tradução de Denise Grimm. Revisão técnica de Masé Lemos e Ida Alves.

Paisagem e geografia

Roberto Lobato Corrêa³⁰

Este texto destina-se aos não-geógrafos interessados na temática da paisagem, tema inscrito na tradição da pesquisa geográfica, mas também de interesse, antigo ou novo, de cientistas, filósofos e daqueles ligados às humanidades. Sua intenção é oferecer para reflexão algumas das contribuições de geógrafos, elaboradas após 1970, a respeito da paisagem.

O texto está dividido em duas partes. Na primeira resgatase brevemente a tradição de pesquisa e o percurso realizado ao se estudar a paisagem. Na segunda, e mais importante parte, apresentam-se algumas das principais contribuições dos geógrafos à temática em tela.

1 A Tradição e o Percurso dos Estudos sobre a Paisagem

A paisagem tem sido objeto de interesse dos geógrafos há muito tempo. Este interesse, contudo, não foi homogêneo, apresentando descontinuidade em termos de ênfase e profundas alterações conceituais. Pode-se periodizar o percurso em três grandes períodos, que a seguir serão brevemente apresentados. Os períodos são aqueles sugeridos por Claval (1999) a propósito do percurso da geografia cultural como um todo, periodização útil para os estudos geográficos sobre a paisagem.

No período que se estende do final do século XIX a 1940, a paisagem é analisada essencialmente por meio de sua gênese e morfologia. É concebida como um conjunto de formas materiais como campos, caminhos e habitat rural, distribuídas espacialmen-

te e dotadas de funções que as articulam, gerando um quadro integrado e funcional para a vida do grupo que ali vive e que criou, nas sociedades longamente enraizadas, um gênero de vida. A paisagem é o resultado da transformação da paisagem natural por um dado grupo cultural. Sua análise implica em por em evidência a sua gênese, isto é, os processos, condições e agentes sociais, e sua morfologia, quer dizer, as suas formas.

Inúmeros estudos foram realizados na Europa, secundariamente nos Estados Unidos, e nas áreas coloniais, sobretudo Ásia e África. Estes estudos constituem narrativas de "outsiders", muitos realizando suas teses de doutorado, procurando, em muitos casos, a lógica interna ao grupo social que construiu e vive naquela paisagem. Alguns dos mais ricos estudos geográficos do período em tela conferem à paisagem enorme centralidade. Geógrafos como Siegfried Passarge, Otto Schlüter, Paul Vidal de la Blache, Jean Brunhes,Roger Dion e Carl Sauer, têm importantes reflexões teóricas sobre a temática em tela. Sobre o assunto consulte-se, entre outros, Claval (1999, 2004), que resgata a trajetória dos estudos dos geógrafos sobre a paisagem, e Sauer (1998, 2000) que tem uma das mais significativas propostas sobre a morfologia da paisagem. Veja-se ainda Wagner e Mikesell (2003).

O período que se situa entre 1940 a aproximadamente 1970 caracteriza-se pela profunda diminuição do interesse pela paisagem como objeto de estudo. A Segunda Guerra Mundial e a retomada da expansão capitalista na década de 1950 implicaram, entre outros aspectos, na transformação das paisagens rural e urbana. O mundo rural tradicional é alterado e novos quadros de vida são criados. A paisagem está em mutação e os interesses dos geógrafos se voltam para as análises regionais (1940-1955) e para o processo de desenvolvimento (1955-1970). Este último foi acompanhado na geografia, por uma "revolução teorética-quantitativa", com o uso de modelos matemáticos e questões associadas à racionalidade

capitalista do espaço. A paisagem foi, neste contexto, considerada como tema do passado, sem praticidade, sendo então colocada em plano marginal. O seu resgate se faria com base em outros referenciais, distintos daqueles do primeiro período (CLAVAL, 1999).

O período que se estende de 1970 ao presente, caracterizase pelo ressurgimento da paisagem como tema relevante para os geógrafos. O ressurgimento se fez com bases em versões da fenomenologia e da hermenêutica, que foram introduzidas na pesquisa geográfica. As novas matrizes, em realidade, afetaram as ciências sociais e humanidades em geral, rompendo com a tradição positivista e a mais recente adotada visão neo-positivista. O marxismo que também é incorporado por muitos geógrafos nos anos 70, tem uma importante participação no ressurgimento dos estudos geográficos sobre a paisagem. Consulte-se sobre as matrizes da geografia o livro Geografia e Modernidade (GOMES, 1996).

A visão de paisagem adotada no primeiro período é submetida a inúmeras críticas. A visão simples e aparentemente não-problemática foi questionada no que diz respeito a se considerar a cultura, da qual a paisagem é uma expressão, como homogênea, estática e sem contradições e conflitos. A paisagem era vista como uma síntese harmoniosa das relações entre uma sociedade indiferenciada e a natureza, constituindo-se em objeto fundamental para o geógrafo. As críticas feitas foram contundentes, a exemplo daquelas de Cosgrove no começo dos anos 80 (COSGROVE, 1984, 1985). Estas críticas estavam alicerçadas nas proposições teóricas do Centre for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham, dirigido por Stuart Hall, e nas formulações teóricas de Raymond Williams sobre o conceito de cultura (WILLIAMS, 2003). As críticas refletiam também os aportes de Geertz (1989).

Às críticas emergem as primeiras proposições teóricas e estudos empíricos. O conceito de formação social é incorporado (COSGROVE, 1984) e o estudo da "paisagem palladiana", situada

em Veneza e em sua região, relativo ao período do Renascimento constitui-se em marca da renovação conceitual de paisagem (COS-GROVE, 1993). Ver ainda Cosgrove (2002).

Inúmeros foram as reflexões e estudos empíricos calcados na perspectiva pós-70. Ressalte-se, antes de referir-se a algumas dessas contribuições, que no Brasil os estudos geográficos sobre a paisagem não tiveram significativa importância no período que se estende dos anos 30, quando da institucionalização da geografia enquanto disciplina acadêmica, ao início dos anos 90, quando a geografia cultural, na versão pós-70, é introduzida no país. Os estudos recentes sobre a paisagem exibem grande vigor. Menciona-se aqueles de Holzer (1999, 2008) e os do livro *Paisagem, Imaginário e Espaço*, organizado por Z. Rosendahl e R.L. Corrêa, publicado pela EDUERJ em 2001. Na segunda parte deste texto algumas das mais importantes contribuições dos geógrafos sobre a paisagem serão apresentadas.

2 A Paisagem: Contribuições Recentes dos Geógrafos

Inúmeras foram as contribuições dos geógrafos sobre a paisagem. Nesta seção algumas delas, vinculadas à geografia cultural pós-70, serão apresentadas. Estamos longe de esgotar as contribuições dos geógrafos e muitas delas não serão aqui discutidas, remetendo-se o leitor para a leitura de Claval (2004). As contribuições podem ser agrupadas em cinco eixos: paisagem, polivocalidade e iconografia; paisagem, diferenciação social e poder; paisagem: marca, matriz e mudanças; paisagem da simulação e, finalmente, paisagem e literatura.

2.1 Paisagem, polivocalidade e iconografia

A paisagem exibe uma inquestionável materialidade impregnada de mensagens. A apreensão destas mensagens, no entanto, não se faz direta e imediatamente, mas é mediatizada pela nossa imaginação, que captura as imagens e as transforma metaforicamente (COSGROVE, 2000). Há uma construção dos significados da paisagem, com isto negando-se a perspectiva reflexiva, que admite uma interpretação direta e imediata, assim como se nega a perspectiva intencionalista, que advoga ser apenas necessário as intenções daqueles que produziram a paisagem para se compreende-la. O construcionismo é a base da polivocalidade, isto é, a criação de distintos significados sobre o mesmo processo ou forma (HALL, 1997). A polivocalidade constitui-se em antídoto contra a retórica da verdade daqueles que querem impor uma única interpretação a respeito de processos e formas, entre eles a paisagem. A polivocalidade aparece, então, como o conteúdo de um embate em torno de significados, daquilo que Geertz (1989) denominou de política de significados.

A respeito da polivocalidade da paisagem Meinig (2003) argumenta que "qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está em frente aos nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes." (p. 35).

Meinig imagina um exercício no qual uma mesma cena é exibida para 10 pessoas, cada uma com visões distintas de mundo. A mesma paisagem foi vista como natureza, habitat, artefato, sistema, problema, riqueza, ideologia, história, lugar e estética.

A polivocalidade aparece também no estudo de Duncan (1990) sobre as interpretações da paisagem urbana na cidade de Kandy, no Sri Lanka, nos primeiros 20 anos do século XIX. Vista como um texto a paisagem é interpretada diferentemente segundo o rei, de acordo com os nobres e a partir da população. Códigos dis-

3:

tintos constituem poderosos alicerces das interpretações distintas sobre o mesmo texto.

Na interpretação da paisagem, argumentam Duncan (1990) e Daniels e Cosgrove (1993), figuras de palavras são utilizadas produzindo significados. Cena, teatro, espetáculo e texto são as metáforas utilizadas, oriundas das humanidades e não da biologia ou da física, visando atribuir significados.

Os significados são construídos com base em alguns procedimentos. Cosgrove e Daniels (1988) incorporam na análise da paisagem as proposições de Erwin Panofsky, que estabelece três níveis analíticos para interpretar as obras de arte. No primeiro estabelece-se significados primários, definindo-se o nível da préciconografia, enquanto no segundo são estabelecidos os significados secundários, estabelecendo-se o nível da iconografia. No terceiro define-se o conteúdo da obra de arte, denominando-se este nível de iconologia.

É sob a influência dessa proposição que Atkinson e Cosgrove (1998) analisam o monumento dedicado a Vittorio Emanele II, o primeiro rei da Itália unificada, localizado no centro de Roma. Este estudo ratifica a idéia de que a análise da paisagem em termos simbólicos pode ser feita em diferentes escalas espaciais, como o da região de Veneza e de um singular monumento. Consulte-se Corrêa (2005), que discute inúmeros textos sobre monumentos na perspectiva de seus significados políticos.

2.2 Paisagem, diferenciação social e poder

Com base na sugestão de Raymond Williams Cosgrove (1998) identifica tipos de paisagens de acordo com a sua inserção social. O primeiro tipo é denominado de paisagem da classe dominante, paisagem de um grupo hegemônico, que exibe por intermédio de suas grandiosas formas, o poder que o grupo detém. O segundo tipo é o

35

das paisagens alternativas, constituído pela paisagem emergente, produto da ação de grupos emergentes, que anunciam um possível futuro, e pela paisagem residual, resultado da ação de grupo em decadência, vivendo em formas residuais, criadas no passado. Cosgrove acrescenta a estes tipos a paisagem excluída, construída por grupo excluído socialmente, que produz formas precárias, simples e baratas. Os exemplos são numerosos e estão por toda parte. Os condomínios exclusivos, shopping centers e vias expressas da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro constituem características da paisagem da classe dominante e de paisagem emergente, enquanto a silhueta de Manhattan, com seus elevados edifícios, denota uma poderosa paisagem dominante em escala global. As áreas de cortiços, por outro lado, descrevem uma paisagem residual, característica da zona periférica do centro das grandes metrópoles. As favelas recém-criadas, não consolidadas, por sua vez, descrevem uma paisagem excluída. É interessante analisar não apenas as formas que constituem cada um destes tipos mas considerar a gênese e a dinâmica de cada uma delas, pois ambas, gênese e dinâmica revelam a história e a geografia da sociedade.

A contribuição de Cosgrove enriquece o debate sobre o conceito de paisagem, inscrevendo-o no contexto da sociedade, suas temporalidades e espacialidades, assim como de seu movimento. Ao mesmo tempo abandona a idéia de uma única sociedade homogênea em termos de renda e poder.

2.3 Paisagem: marca, matriz e mudanças

Augustin Berque em 1981 (BERQUE, 1998) traz para discussão o duplo papel desempenhado pela paisagem, um objeto de pesquisa considerado essencialmente como uma marca, um reflexo da ação humana sobre a natureza: o homem, com sua cultura, modelava a natureza, criando um quadro onde vivia. A paisagem,

argumenta Berque, é também uma matriz, um poderoso meio no qual sentimentos, idéias e valores são reproduzidos, com isto mantendo-se a mesma paisagem. Há, assim uma dialética marcamatriz no que se refere à paisagem. Nesta relação há um sentido funcional e simbólico. Funcional porque os elementos que constituem a paisagem são úteis para o processo produtivo e as relações sociais; simbólico porque a paisagem está emocionalmente inscrita no imaginário social, constituindo-se em símbolo de estabilidade e segurança que deve permanecer.

Mudanças profundas podem romper a estabilidade social e a paisagem que a acompanha. A modernização e industrialização do campo e a industrialização na cidade constituem forças poderosas que desestabilizam a relação marca-matriz. A mudança, que envolve um certo prazo de tempo, constitui-se em relevante tema para ser analisado, pois envolve tensões e negociações entre distintos agentes sociais visando (re)construir uma dada paisagem, condizente com os seus interesses. A tensão entre permanência e mudança, entre passado, presente e futuro, manifesta-se, no entanto, diferenciadamente ao se considerar o rural e o urbano.

A paisagem do presente pode apagar práticas e relações sociais do passado por meio de profundas transformações na paisagem do passado, expressão fenomênica daquelas práticas e relações. Isto é muito mais significativo no que se refere à paisagem rural do que à paisagem urbana. A primeira é mais facilmente erradicada, com substituição de seu conteúdo — plantas, cercas, caminhos e população — por outro caracterizado por profundas diferenças em relação ao do passado. Esta substituição pode ter ocorrido mais de uma vez, produzindo uma sucessão de paisagens desaparecidas. As transformações na paisagem rural inglesa nos séculos XVIII e XIX são um notável exemplo. Menos conhecidas foram as mudanças na paisagem do Oeste paulista, de uma definida em torno do complexo do café para outra construída com base no comple-

xo agro-industrial, a exemplo da área em torno de Ribeirão Preto, a "Califórnia brasileira". A paisagem das áreas de cerrado e de campos fornece outros exemplos, envolvendo a mudança de paisagem pastoril para uma também vinculada ao complexo agro-industrial.

A paisagem urbana, ao contrário, é mais resistente, submetida à inércia. As construções podem ser refuncionalizadas, a exemplo de antigas fábricas têxteis transformadas em hipermercados, shopping centers ou museus, ou preservadas em razão de seu valor simbólico. As transformações no urbano se fazem mais por meio da incorporação de novas áreas ao tecido urbano, do que por profundas erradicações, como no caso da paisagem rural. A paisagem urbana pode ser assim mais complexa, acumulando várias temporalidades resultantes de distintas intenções, possibilidades técnicas, agentes sociais, funções e estilos arquitetônicos. Pode-se falar em paisagem poligenética, a exemplo da Praça XV de Novembro no centro do Rio de Janeiro, onde convivem edificações do período colonial, do século XIX e de diferentes momentos do século XX. Neste local a memória pode ser ativada mais facilmente.

2.4 Paisagem da simulação

A paisagem tem, em princípio, uma temporalidade e espacialidade culturalmente identificadas, podendo ser vista, a cada momento e lugar, como uma síntese expressa por meio de formas materiais. Há, no entanto, transplantes de paisagens efetivadas por meio de conquista territorial ou de colonização. Tais paisagens, todavia, acabam sendo incorporadas aos novos lugares, passando a fazer parte deles. Estas novas paisagens podem apresentar maior ou menos grau de hibridismo, combinando formas endógenas e formas exógenas. A América Latina, por exemplo, exibe diversas paisagens híbridas, constituídas durante um longo e tenso período.

Há, entretanto, paisagens que podem ser consideradas como

3.

simulações, paisagem da simulação, conforme aponta Hopkins (1990). Trata-se de paisagens espacial e temporalmente descontextualizadas, construídas recentemente com a intenção de lucros. Estas paisagens reproduzem atividades e formas de outros lugares e tempos, criando um deslocamento espaço-temporal. Hopkins exemplifica com o shopping center, impregnado de ícones metonímicos e ícones de lugares (*placial icons*), que podem 'transportar' o consumidor para uma aldeia da Polinésia ou azteca ou uma rua de cidade medieval. Os parques temáticos, a exemplo da Disney World, constituem-se, todos eles, em paisagem da simulação, vendida e consumida por milhões de pessoas. A paisagem da simulação é, em realidade, uma forma de mercadoria do capitalismo avançado (CORRÊA, 2010).

A paisagem da simulação pode ser exemplificada, primeiramente, com o bairro 'Art Déco' em Miami e a seguir com a germanização da paisagem no centro de Blumenau, Santa Catarina. O bairro 'art déco' foi construído por empresários interessados em ampliar o espaço do turismo naquela cidade norte-americana. O ponto de partida foi a existência de alguns prédios no referido estilo, que gerou a possibilidade de criar um bairro por meio da compra e destruição de inúmeros prédios e a construção de outros no referido estilo. Com origem na colonização alemã no vale do Itajaí, Blumenau, no entanto era uma cidade com fisionomia luso-brasileira. Nos últimos 25 anos do século XX uma intencional política foi implementada, obrigando que no centro da cidade as construções seriam no estilo bávaro. Com isto a paisagem urbana foi alterada, atraindo turistas: pode-se ir à Alemanha sem sair do Brasil.

2.5 Paisagem e literatura

O interesse dos geógrafos pela produção literária como fonte pela qual a paisagem poderia ser analisada é relativamente recen-

te, situando-se sobretudo após 1970. Este interesse manifestou-se, por exemplo, em três coletâneas, organizadas por Pocock (1981), Mallory e Simpson-Housley (1987) e Chevalier (1993), e no livro de Brosseau (1996), que se constitui em uma avaliação crítica e proposição metodológica sobre a produção geográfica a respeito da literatura como fonte para os geógrafos, seguindo-se um conjunto de interpretações efetivadas por ele mesmo sobre alguns romances. Os dois primeiros capítulos do livro de Brosseau foram publicados em Corrêa e Rosendahl (2007). Em relação ao Brasil veja-se Monteiro (2002) com textos sobre: algumas obras de romancistas brasileiros.

A contribuição de Brosseau é relevante para os geógrafos, sugerindo um caminho para as suas análises sobre a produção literária. Segundo ele os geógrafos ao considerarem a literatura como fonte para análise da paisagem, assim como de outros temas, o fazem segundo perspectivas que não envolvem um diálogo entre a visão do geógrafo e a do romancista. Brosseau, neste sentido, considera o texto literário como um sujeito, com quem se pode dialogar, e não como um objeto. O título do seu livro é sugestivo, referindo-se a "romances geógrafos", entre eles o de John dos Passos, *Manhattan Transfer*, que, como outros, é analisado na perspectiva bakhtiniana.

Mas quando um texto literário interessa ao geógrafo? Acreditamos que é de interesse quando a paisagem, ou o espaço, tornase parte integrante da trama e não apenas um necessário pano de fundo. Mas isto já é uma interpretação.

3 Considerações Finais

O presente texto não esgota as contribuições dos geógrafos sobre a paisagem, tema presente há mais de 120 anos nas pesquisas geográficas, ainda que esta presença tenha sido diferenciada de

acordo com distintas matrizes e sub-temas.

Um ponto relevante, no âmbito da intenção deste texto, é o relativo às contribuições de outros campos do conhecimento à geografia. O diálogo é fundamental, tendo em vista a natureza rizomática da ciência, com a possibilidade de inter-fecundação a partir das distintas visões das disciplinas que se interessam pela paisagem. Pois elas, parafraseando Cosgrove, estão em toda parte, envolvendo todo o conhecimento humano.

Referências

40

ATKINSON, David; COSGROVE, Denis. Urban rhetoric and embodied identities: city, nation and empire at Vittorio Emanuele ii monument in Rome, 1870-1945. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 88, n. 1, 1998.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

BROSSEAU, Marc. Des romans géographes. Paris: L'Harmattan, 1996.

CHEVALIER, Michel (Org.). *La littérature dans tous les espaces*. Paris: CNRS, 1993.

CLAVAL, Paul. Geografia cultural. Florianópolis: EDUSC, 1999.

______. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; RO-SENDAHL, Z. (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CORRÊA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Geografia*: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

Parques temáticos: forma simbólica espacial do capitalis-	
no avançado. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.).	
Economia, cultura e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.	
CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Literatu-	
ra, música e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.	
COSGROVE, Denis. Social formation and symbolic landscape.	
Londres: Croom Helm, 1984.	
Prospect, perspective and the evolution of landscape	
$dea.\ Transactions\ of\ the\ Institute\ of\ British\ Geographers, v.\ 10, n.\ 1, 1985.$	
Palladian landscape: geographical change and its cul-	
ural meanings in sixteenth century Italy. Londres: Leicester University	
Press, 1993.	
A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas	
paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny	
Orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.	41
Mundos de significados? Geografia cultural e imagina-	
ção. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Geogra-	
<i>îa cultural</i> : um século (2). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.	
Observando la naturaleza: el paisage y el sentido europeo	
le la vista. Boletin de la Asociación de Géografos Españoles, v. 34, 2002.	
COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Orgs.). The iconography	
of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of	
oast environment. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.	
DANIELS, Stphen; COSGROVE, Denis. Spetacle and text meta-	
phors in cultural geography. In: DUNCAN, James S.; LEY, David (Orgs.).	
Place/culture/representation. Londres: Routledge, 1993.	
DUNCAN, James S. The city as text: the policts of landscape in-	
erpretation in the Kandian Kingdom. Cambridge: Cambridge University	

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro:

Press, 1990.

Ao Livro Técnico Científico Editora. S.A., 1989.

GOMES, Paulo C. C. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

HALL, Stuart. *Representations*: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage Publications, 1997.

HOLZER, Werther. Paisagem, imaginação, identidade: alternativas para o espaço geográfico. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. *A trajeção*: reflexões teóricas sobre a paisagem vernacular. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Espaço e cultura*: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.

HOPKINS, Jeffrey. West Edmonton mall: landscape of Myths and Elsewherenness. *The Canadian Geographer*, v. 34, n. 1, 1990.

MALLORY, William E.; SIMPSON-HOUSLEY, Paul (Orgs.). *Geography and literature*: the meeting of two disciplines. Syracuse: Syracuse University Press, 1987.

MEINIG, Donald. (1976). O olho que observa: dez versões da mesma cena. *Espaço e Cultura*, v. 16, 2003.

MONTEIRO, Carlos. A. F. *O mapa e a trama*: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: EDUSC, 2002.

POCOCK, Douglas (Org.). *Humanistic geography*: essays on the experience of place. Londres: Croom Helm, 1981.

SAUER, C. O. (1925). A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____. (1927). Desenvolvimentos recentes em geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural*: um século (1). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

WAGNER, Philip L.; MIKESELL, Marvin W. (1962). Os temas da geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

WILLIAMS, Raymond. (1973). Base e superestrutura na teoria cultural marxista. $Espaço\ e\ Cultura$, v. 14, 2003.

Paisagem simbólica como descrição da personalidade do lugar: a certidão de nascimento do Brasil

Zeny Rosendahl31

Numerosos estudos em ciências sociais realizados atualmente têm como objetivo central a prática da religião e sua importância na sociedade. Alguns assinalam com destaque o papel político particularmente desempenhado pela Igreja Católica em diferentes contextos espaciais. A partir dos anos 1960, a abordagem política nos estudos realizados deixa de se ater apenas aos dados espaciais, sua ênfase está além das realidades territoriais. A intenção é analisar a dimensão espacial das relações sociais que colocam em jogo efeitos do poder. Outra perspectiva de interpretação foi apresentada há três décadas. Amplamente inspirada em Michel Foucault, ela se vê como crítica, e insiste de modo mais especial, no papel de determinadas técnicas espaciais no desenvolvimento de formas simbólicas de poder e de dominação. As relações entre política, religião e espaço manifestam-se de diferentes modos e suas manifestações espaciais também o fazem; um deles sendo os territórios político-administrativos com limites rigidamente estabelecidos, configurando municípios, estados e países. Para assegurar a unidade de comando necessária para uma ação coletiva, o poder é exercido por agentes e em seus territórios-administrativos. Os territórios religiosos, dioceses e paróquias, da Igreja Católica Apostólica Romana são manifestações em que a Instituição Religiosa define fronteiras e faz com que seus vizinhos as respeitem, o que implica uma organização hierárquica com unidade de comando em

³¹ Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC/UERJ). rosendahl@pesquisador.cnpq.br.

Roma, o Território-Estado, da Instituição Religiosa Católica Apostólica Romana.

Há diferentes maneiras de conhecer as relações entre política, religião e espaço. Na perspectiva da geografia é possível pensar estas relações a partir de alguns temas eminentemente geográficos. Isto não implica em abandonar temas especificamente associados à religião, mas, ao contrário, incorporá-los às temáticas geográficas, na crença de que a espacialidade, que define o olhar da geografia, se faz presente em toda a ação humana. A geografia cultural pós-1970, denominada de nova geografia cultural e/ou geografia cultural renovada está amplamente preocupada com a identidade cultural, com o conceito de lugar e o simbolismo de coisas e objetos na paisagem. Os geógrafos focalizam a maneira como os grupos culturais criam paisagens e, por sua vez, têm sua identidade cultural reforçada por essa paisagem. O conceito de paisagem, na geografia cultural renovada, enfatiza as características materiais e imateriais da cultura.

Nas relações entre política, religião e espaço as práticas espaciais são colocadas em ação por agentes sociais vinculados diretamente ou não a uma dada religião. Práticas espaciais são um conjunto de ações atuando diretamente sobre o espaço visando alcançar algum fim. As práticas espaciais religiosas têm por finalidade organizar a vida dos indivíduos e de lhes dar um sentido no âmago da comunidade de crentes em que participa (STODDARD, 2003). A ideia de que o homem é religioso significa dizer que o homem é motivado pela fé em sua experiência de vida. Esta noção permite a leitura da dimensão político-espacial da religião em suas múltiplas estratégias espaciais. O estudo da territorialidade tem forte significado tanto para as sociedades modernas quanto para aquelas que permanecem tradicionais (ROSENDAHL, 2005), "O espaço assume uma dimensão simbólica e cultural onde se enraízam seus valores e através do qual se afirma a sua identidade."

(BONNEMAISON, 2002, p. 249). Ao mesmo tempo, as estratégias espaciais acentuam o domínio político de grupos nacionais civis que possuem autoridade quase religiosa.

As relações entre política, religião e espaço verificam-se em múltiplas escalas, cada uma caracterizando-se por específicos processos, ações estratégicas e formas espaciais. Estas múltiplas escalas, por outro lado, estão no âmbito de cada religião, institucional que confere unidade funcional e política a religião. As múltiplas escalas decorrem em razão da religião constituir-se em instituições pontuais diferenciadas entre si, como também formas em área. As primeiras, pontuais, diferenciam-se entre si em virtude de funções distintas que exercem, a exemplos de templos, prédios administrativos, cemitérios religiosos, e outras, como pela hierarquia que, no âmbito de cada função podem exercer. As formas em área constituem os territórios paroquiais e diocesanos ou ainda territórios específicos. As formas pontuais e em área estão inter-relacionadas entre si e originam escalas espaciais de ação da religião.

A análise da dinâmica do poder e da sua ação em diferentes escalas assinala a multiplicidade de estratégias imaginadas para fazer com que os grupos religiosos sobrevivam e para estabelecer seu domínio no espaço. É possível diferenciar dois grandes tipos de sociedade:

a sociedade e/ou grupos étnico-religioso em que o poder está imbricado nos sistemas de relações cuja finalidade é múltipla, e onde o poder religioso é apenas um ingrediente; as sociedades onde uma parte das formas do poder se autonomiza (CASTRO, 2009; CLAVAL, 1992, 2010). É está complexidade da natureza territorial, "mais que um mero espaço de controle ou escala de mando" (CASTRO, 2009, p. 586) que a Instituição Religiosa se mantém.

Neste sentido, pode-se acrescentar que é pela existência de uma religião que se cria um território e é pelo território que se fortalecem as experiências religiosas coletivas e individuais. Há necessidade, em nível teórico, de explorar a experiência da fé no lugar em que ela ocorre. A religião pode ser compreendida hoje como uma "visão de mundo" (GEERTZ, 1989). A interpretação dos valores cognitivos representa o princípio sobre o qual o homem "jogado" na natureza encontra respostas e chega a compreender o sentido de sua presença neste mundo. Como uma dada sociedade realiza está relação com o lugar e idealiza uma cosmogonia?

A difusão da fé e a escala de atuação de uma dada comunidade podem ser agora abordadas. Esse texto visa iluminar as relações entre as estratégias territoriais religiosas e a dimensão do lugar. A eficácia de uma dada estratégia implanta marcas e matrizes no lugar, na paisagem.

A literatura, pós-1970, aponta inúmeras pesquisas na interpretação da identidade no lugar e do lugar. Os geógrafos focalizam a maneira como os grupos culturais criam paisagens e, por sua vez, têm sua identidade cultural reforçada por essa paisagem. O conceito de paisagem, na geografia cultural renovada, enfatiza as características materiais e imateriais da cultura.

Ao longo do século XX o conceito de paisagem, um dos mais antigos da geografia, é repensado com inúmeras abordagens e com fortes debates acadêmicos entre os geógrafos. O conceito de paisagem, neste texto, privilegiará a análise na perspectiva cultural. De acordo com Corrêa (2003), a nova geografia cultural resgata e amplia as bases epistemológicas desenvolvidas pela geografia cultural de Sauer e dos geógrafos europeus. Para o autor, a simbologia da paisagem é analisada por meio de obras literárias, pintura, música e cinema, considerada a sua representação a partir da ótica de diferentes grupos sociais. Paisagem e simbolismo representam palavras-chave nos estudos recentes. O geógrafo Denis Cosgrove

(1998) em suas análises da paisagem e seus significados indica novas teorias na interpretação da paisagem, do imaginário e do simbolismo da ação do homem em sua reprodução espacial.

A paisagem sempre esteve intimamente ligada, na geografia humana, com a cultura e com a idéia de formas visíveis sobre a terra e suas composições. A paisagem, de fato, é uma maneira de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma cena, em uma unidade visível. Assim, a paisagem há muito vem sendo associada à cultura. A geografia está em toda a parte, evidenciando que há forte simbolismo na composição das paisagens humanas. Tal premissa representa uma análise da abordagem cultural nos estudos sobre a paisagem. Tais idéias estão no livro *Paisagem, Tempo e Cultura*, da Coleção Geografia Cultural, da EdUERJ, de 1998.

Na tentativa de interpretar a paisagem simbólica contida na tela de Vítor Meirelles – A Primeira Missa no Brasil – como a certidão de nascimento do Brasil indica, primeiramente, minha escolha de análise. Essa escolha, na abordagem geográfica, não será empregada no sentido da paisagem como cena real vista por um observador. O geógrafo, ao descrever a paisagem, exerce suas observações na busca de decodificar seus elementos simbólicos e continuadamente tirando conclusões e estabelecendo relações com os materiais visíveis na paisagem. Em comunhão com Denis Cosgrove, temos a paisagem da cultura dominante, por definição a de um grupo com poder sobre outro. O grupo determina, de acordo com seus próprios valores e seu poder é mantido e reproduzido, em grande medida, pela sua capacidade de projetar e comunicar. Mas há a tipologia das paisagens alternativas. Tais paisagens, por sua natureza, estão menos visíveis nas paisagens do que as dominantes, apesar de que, com uma mudança na escala de observação, poderá parecer dominante uma cultura subordinada ou alternativa. Este artigo privilegiará a paisagem da cultura dominante no

contexto político-cultural do ano de 1500 no Brasil, e hoje uma paisagem de muitos elementos do passado e seus fortes significados contemporâneos.



Figura 1 – A primeira missa no Brasil (1861).

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

É possível uma interpretação da paisagem contida na tela do pintor Vitor Meirelles – A Primeira Missa no Brasil – datada de 1860 e hoje acervo do Museu Nacional de Belas Artes, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A representação simbólica da Primeira Missa, rezada em solo brasileiro no ano de 1500, retrata o ritual religioso do poder luso-católico sobre os nativos. A tela representa *a certidão de nascimento do Brasil* na construção da América Portuguesa. A cruz, símbolo das conquistas lusitanas

e do domínio cristão sobre os não-cristãos, aparece em destaque na pintura. O ritual de celebração da missa, com o altar, a Bíblia, o cálice e a hóstia, é fixado no seu momento de maior sacralidade: a consagração do pão e do vinho como Corpo e Sangue do Senhor Deus revelando claramente que o país nascia *luso-católico*, com forte devoção ao sagrado. Era a manifestação patente de que o "Estado tinha um caráter sacral, e especificamente católico [...] a eucaristia era um sinal peculiar da religião católica, em oposição ao islamismo, ao judaísmo e ao próprio protestantismo." (AZZI, 2005, p. 268). A tela de Vitor Meirelles reafirma, no século XIX, a dominação espiritual da fé cristã.

O símbolo religioso da cruz colocado na pintura, a cruz de cada dia, está vinculado ao evangelho de Lucas (14-25 a 32) ao nos recordar a prova do verdadeiro amor entre os cristãos que significa: tomar a própria cruz e seguir os passos de Jesus. Carregar a própria cruz não significa andar pela vida buscando o sofrimento. A cruz vinculada à imaginação religiosa está relacionada com a espada do imperador Constantino e suas conquistas, no século III (d.C). A cruz como representação metafórica da comunidade cristã. Um dos caminhos de que estou partindo análise é o de que a verdade de nossas crencas é revelada na história. Constantino foi quem iniciou o impacto político sobre o cristianismo, essa atuação do imperador é amplamente reconhecida. A literatura relata que os cristãos latinos têm preferido mantê-lo como o divisor de águas entre o sagrado e o profano, conforme Eusébio de Cesárea, (260-339) ao escrever sua biografia denominou-o de "pai da Historia da Igreja". Acrescenta-se que antes de Constantino a cruz não tinha significado religioso e simbólico. O apóstolo Paulo havia tornado a crucificação essencial para a salvação obtida pela morte de Cristo; "ser crucificado com Cristo" era uma implicação da aceitação da fé; a cruz não concorria, por exemplo, com as águas do batismo. A cruz, na imaginação cristã, ganhou forte simbolismo com o im-

perador Constantino. A história narra que, na véspera da batalha da Ponte Melvin, Constantino "viu no céu o troféu de cruz, acima do sol, tendo a inscrição; com isto vencerás." (CARROLL, 2002, p. 209). Baseado nessa visão, Constantino reuniu seu exército, e deulhe o novo estandarte para ser levado na batalha. Este novo estandarte representava "uma longa lança vestida de ouro formando a figura da cruz." (CARROLL, 2002, p. 210).

O sucesso nas batalhas após o uso do novo estandarte permitiu que o imperador Constantino utilizasse desse sinal de salvação como salvaguarda contra todo o poder adverso e hostil. Os estudos construídos em torno do mito ressaltam que o novo estandarte denominado a "lança e a barra transversa" foi o estandarte militar elaborado no Concílio de Nicéia baseado na visão de Constantino (CARROLL, 2002, p. 211). No ano de 312, um símbolo unificador e universalizante podia servir ao objetivo do imperador. A cruz, apesar da associação com a morte de Jesus Cristo, é o emblema perfeito para o uso de Constantino em suas batalhas, a forma obtida com a junção dos eixos na horizontal e na vertical, acrescida da sua evocação das quatro direções: o norte, o sul, o leste e o oeste agregam forte valor simbólico. O significado da cruz no imaginário religioso está impregnado do poder do sagrado.

A exposição pública da cruz como um símbolo religioso, em especial traduzida na sua confecção em ouro e em jóias em geral, foi o primeiro momento de uso de imagens sagradas em local não sagrado. Constantino marca o afastamento à proibição do uso de objetos sagrados fora dos espaços sagrados. A imaginação cristã mudaria após a inovação do imperador Constantino, o valor simbólico impregnado numa iconografia elaborada permitiu que o cristianismo permanecesse para sempre separado do judaísmo. A criação de simbolismo nas glórias associado à imagem da cruz foi, sem dúvida, ratificada na ação poderosa de Constantino ao elevar a cruz ao reino sagrado e ao abolir a crucificação como norma ro-

mana da pena de morte. Assim, o valor simbólico estava em torno dos pescoços, como colar; nos extremos dos rosários; nas paredes das igrejas; e na maioria dos projetos arquitetônicos das próprias igrejas cristãs.

A cruz se tornaria um objeto de adoração e como um meio de afastar qualquer mal e os seus efeitos. Carroll (2002) relata que os iconoclastas bizantinos, no período após Constantino, ao eliminarem as imagens de fé tiveram a preocupação de manter a cruz. Fizeram uma exceção, pois aceitavam a cruz e seu valor simbólico como o sinal sob o qual eles, também, buscavam vencer. A cruz, em nossa análise, na certidão de nascimento do Brasil, marca o território de chegada. A cultura lusa venceu a viagem e venceu a conquista religiosa. As letras IHS apresentadas em vestimentas religiosas, tais como toalhas do altar, e em outros objetos são as letras inicias da palavra grega para o nome Jesus, mas depois do imperador Constantino, essas inicias passaram a significar In Hoc Signo (vinces), com referência à visão que Constantino teve (CAR-ROLL, 2002). Este significado ligado ao monograma se mantém firme na memória católica, um sinal de que o mito da conversão de Constantino ainda permanece.

A tela da Primeira Missa no Brasil possui como representação simbólica da manifestação do sagrado, a hierofania realizada durante a missa, no momento da consagração. Este momento qualifica o ritual de repetição do ocorrido, em sua primeira vez, por Jesus Cristo, no alto do Gólgota, em celebração de graça divina como um dom divino. Este ritual de forte poder religioso era exercido pela monarquia portuguesa da época, que ocupava a chefia política e religiosa sobre o seu povo em território português e nos novos territórios descobertos. As pesquisas realizadas demonstram que, durante os séculos XVI e XVII, o povo português esteve marcado fortemente pela unidade da fé, pois, era o povo eleito, isto é, Deus havia declarado sua opção pelos portugueses. Beozzo (1983) reflete

o pensamento da Coroa Portuguesa quanto à propagação da fé e à conversão dos nativos no Brasil. "O principal fim que se manda povoar o Brasil é a redução do gentio à fé católica [...] e convém atraílos à paz. Para fim da propagação da fé e o aumento da povoação e do comercio." (p. 19). Foi sob esta estratégia do colonizador que a sociedade colonial brasileira nasceu. A dinâmica da ação missionária não propunha opção religiosa diversa, e sim, impunha um novo caminho de comportamento religioso, o comportamento católico português.

Os nativos foram os primeiros convertidos no território brasileiro e não tiveram outra opção de escolha. A conversão acarretou a perda de sua identidade cultural, a renúncia aos seus cultos e as suas tradições religiosas. A tela da *Certidão de Nascimento do Brasil* retrata os nativos na parte inferior da pintura, porém esses personagens não são os nativos do Brasil na época do descobrimento do país. O artista Vitor Meirelles, por não ter referência do nativo brasileiro optou por pintar os nativos da America Central. A tela reafirma no século XIX, a dominação espiritual da fé cristã.

Comungo com as idéias de James Carroll. A minha interpretação não visa negar ou estabelecer a autenticidade do que relatei, mas caminhar na reflexão dos elementos contidos na paisagem retratada. Reconhecer, com vocês, a visão da cruz como o mito fundador do Estado Igreja e da Igreja e do Estado que perdura ao longo da história. Enfatizar, também, o apelo da cruz como símbolo universal e particularmente nesta pintura, que representa a Primeira Missa na ilha de *Vera Cruz* e *Terra de Santa Cruz*. Denominações que são bem imaginativas e não uma bela coincidência. A tela de Vitor Meirelles é nossa Certidão de Nascimento. Nosso idioma é o Português e a nossa identidade social e jurídica está impregnada de valores cristãos.

A contribuição do geógrafo no estudo de uma determinada paisagem deve priorizar dois fatos fundamentais para entender-

mos a realidade: o sentir e o saber. O saber explicado na literatura geográfica e o sentir presente no afã de conhecer as práticas espaciais simbólicas contidas na ação humana.

Referências

AZZI, Riolando. *A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

BEOZZO, José Oscar. *Leis e regimento das missões*. São Paulo: Editora Loyola, 1983.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: COR-RÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural*: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CARROL, James T. *A espada de Constantino*: a igreja católica e os judeus. Tradução de Renato Pompeu. São Paulo: Editora Hanole Ltda., 2002.

o: A,

55

CASTRO, Iná Elias. O território e o poder autônomo do estado: uma discussão a partir da Teoria de Michael Mann. In: MENDONÇA, Francisco; LOWEN-SAHR, Cecilian Luíza; SILVA, Márcia (Orgs.). *Espaço e tempo*: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico. Rio de Janeiro: Editora Ademadan, 2009. p. 579-595.

CLAVAL, Paul. Lê theme de la religion dans les études geographiques. *Geographie et Cultures*, Paris, n. 2, p. 85-111, 1992.

_____. Les dimension culturelles du pouvoir. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Conceitos e temas em geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CORRÊA, Roberto Lobato. Uma nota sobre o urbano e a escala. *Revista Território*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 11/12/13, set./out. 2003.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROZEN-

DAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 92-123.

GEERTZ, Cliford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, Tempo e Espaço*. Organizadores. ZenyRosendahl, Roberto Lobato Correa. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

______. Território e territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lo-

2005. p. 191-226.

STODDARD, Robert H. C. V. P. Geography of religion: and belief system. In: GAILE, Gary L.; WILLMOTT, Cort J. (Orgs.). *Geography in America at the dawn of the 21" Century*. Oxford: Oxford University Press,

bato. Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ,

2003. p. 759-767.

Movendo espaços: notas sobre *Instaurações* Situacionais

Cecilia Cotrim

O Junkspace é pós-existencial. (KOOLHAAS,

Se um desenho – mapa, diagrama – é convocado a servir de ferramenta para produção de pensamento, é porque está já posto o desejo de se pensar de outra forma – pensar sensivelmente, sensorialmente, pensar o ainda não-articulado, o impensado.

(BASBAUM,

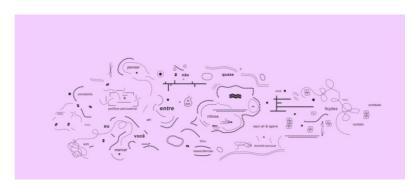


Figura 1 – Diagrama Membranosa-entre.

Fonte: Basbaum (2009a).

Um dispositivo atravessado por deslocamentos progressivos gera, ao vivo, uma instável região, desenho que se desdobra em

contato-ficções-combate.³² O que nos convoca aqui são obras que reescrevem situações: a cada momento, novos ritmos, novos terreiros³³ irão delinear-se, movendo espaços. Deseja-se outras linhas críticas: instaurações situacionais.

Tenho trabalhado o diagrama como ferramenta – utilizando-o para abrir e ocupar um tipo de espaço intermediário entre discurso e obra de arte. Há um processo de construção para se obter tal espaço, aglutinando palavras e tecendo um espaço dinâmico com linhas e diversos elementos visuais. Sobretudo, há a busca por instaurar no desenho índices de ritmo e pulsação: sem um adequado padrão rítmico o diagrama não funciona. Sim, pulsação, produção de ressonância, vibração rítmica – são a garantia de que o diagrama se move e produz as necessárias inscrições, sem as quais permaneceria abstração que não intervém, não move espaços nem ocupa regiões. (BAS-BAUM, 2010)

58

Em suas múltiplas conjunções de acontecimentos, *sets* de decisões e localizações, o diagrama deflagra um movimento crítico, inscrevendo o aspecto problemático das proposições que ali se des-

³² Aqui, aproximo 3 termos que aparecem isolados, embora em uma relação de vizinhança, no diagrama da instalação *Membranosa-entre* (BASBAUM, 2009a).

Para Ricardo Basbaum, "o termo terreiro é utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas enquanto referência a um espaço múltiplo e plural aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas, etc, sendo atravessado por ritmos, pulsações, e forte corporeidade. Além disso, parece interessante reivindicar a singularidade das confluências afro-brasileiras como portadoras de provocação ao pensamento." (BASBAUM, 2009b, p. 202, grifo nosso).

dobram, de modo atual/virtual: a imagem de um parangolé imaterial³⁴ talvez possa indicar a complexidade que insiste nessa escrita. Membranosa-entre, de Ricardo Basbaum, joga com a modalidade do intersticial: instalada e concebida especialmente para o interior de uma galeria de arte de São Paulo, a peça cria um jogo de planos e ressonâncias, desenhando – com corpos, percursos, poemas, ficções –, territórios provisórios que percebemos como cruzamentos da arte e do dispositivo metropolitano.³⁵ Trata-se da constituição de um vocabulário impuro, que pode gerar superpronomes. Atitudes, escolhas, micropercepções e deslocamentos engendram uma arquitetura do devir. "Ligações raras percussonantes". Desviando da condição abstrata, a obra instaura um campo que se dá em processo, experiência-limite de uma escrita captada em todos os lances pelo diagrama, e relançada por Sistema-cinema. [As imagens resvalam daí para um acúmulo inatual, à espera de sentido.] Linhas se movem entre presença-ausência: muros, traços, buracos, acelerações. A paisagem é puro trânsito. Os blocos-membranosa provocam expansões ficcionais, infinitos rebatimentos olhar-corpo-mente, potencializando saltos, giros críticos, núcleos de gravidade: perguntas dentro da pergunta:

De fato, o que *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* produz, em seus muitos resultados? Somente – mas isso não é pouco – aproximações à alegria do enigma, perguntas multiplicadas, a dúvida irredutível do poema. (BAS-BAUM, 2008, p. 186).

³⁴ A sugestão é de Ricardo Basbaum.

³⁵ Em Antonio Negri (2008, p. 201-202), dispositivo metropolitano significaria "um conjunto de singularidades, uma multiplicidade de grupos e subjetividades que dão forma antagônica ao espaço metropolitano."

Assim, deslizando de diferença para diferença, configuramse operações poéticas que expandem o território institucional com atitudes que são forma, corpos que são obra, paisagens que instauram uma escrita crítica. "Factualidade: o Aterro, do saguão ao mar mais pensar agindo: Orgramurbana: a quase corporalidade da significação",³⁶ diz uma página de *Geléia Geral* de dezembro de 1971.

Era já então a palavra-ação num espaço Mondrianesco, onde o corpo integrava a palavra, sem instrumentação de suportes materiais. Um pós-parangolé de H. Oiticica dissolvido no espaço-corpo coletivo [...] Ou o pós-conceito de ORGRA-MURBANA, onde os projetos se deixam desintegrar na cidade ou do concreto ao manter sobre o aterro água – segurar a palavra ou a água aterrada. (PIRES, 2004, p. 193).³⁷

Um corpo do *Grupo Empreza* se arrasta pelo solo da Paulista³⁸. *Manifestons!*, plataforma de arquivo e disseminação de vídeos de Edson Barrus, está aberta no mercado mix do *YouTube*.

Esta breve comunicação tenta aproximar-se de algumas proposições poéticas, a partir da inspiradora *ORGRAMURBANA*, situação criada no Aterro, expandida "do saguão ao mar" [e des-

³⁶ Ver intervenção de Luiz Otavio Pimentel (dezembro de 1971) na coluna *Geléia Geral*, de Torquato Neto, "Sobre *Orgramurbana*", que aborda a experiência artística coletiva desenvolvida no parque do Flamengo, em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (PIRES, 2004, p. 323).

³⁷ Intervenção de Luiz Otavio Pimentel na coluna *Pluq* de Torquato Neto.

³⁸ *Grupo Empreza*, ação realizada na Avenida Paulista, São Paulo, em março de 2009 (Projeto *Itauçu*, do Itaú Cultural).

crita por Oiticica e Torquato]. Buscaremos esbocar, com as obras, modos de ser, de pensar a complexidade da experiência urbana contemporânea, no momento do esgarçamento mesmo da possibilidade de qualquer pergunta, já que, como argumenta Rem Koolhaas, estamos em um regime pós-existencial. Assim, queremos fazer repercutir múltiplas questões, respostas, provocações, vindas de obras que tentam contato com o tecido entrópico da metrópole, desmantelando aquelas oposições em tudo fixas: público/privado, familiar/social, cultural/útil, lazer/trabalho... Lidando com as condições do Bigness (KOOLHAAS, 1995), essas proposições artísticas assumem, criticamente, o ritmo indeterminado das cidades pós-industriais. "Bigness não é mais parte do tecido urbano", afirma Koolhaas (1995, p. 514), ao descrever as modalidades que levam à permanente redefinição das intenções do urbanismo, da arquitetura, da arte sob o regime do XL: "se Bigness transforma a arquitetura, suas acumulações geram um novo tipo de cidade." (KOOLHAAS, 1995, p. 514).

Intensidades

a única alternativa presente para aquele que atravessou o deserto do abstrato, é a da potência constituinte (NEGRI,



 $\label{eq:Figura 2-Grupo Empreza.} \textit{Arrastão na Paulista}. \ \text{março de 2009}.$



 $\mbox{\bf Figura~3} - \mbox{Grupo Empreza}. Arrastão na Paulista. março de 2009.$

Arrastão na Paulista traz algo do herói absurdo, o Sísifo atualizado por Joseph Beuys: o eterno retorno da tarefa poética, a arte reconduzida a seu movimento de constituição — o grau zero que tanto teria marcado as poéticas contemporâneas. Nessa amarração de atos/afetos, a releitura do mito de Camus por Beuys propõe a arte como uma questão sobre os limites do ato criativo: dúvida que se transforma em crença e atravessa a obra do artista alemão. O quiasma entre arte e vida marca também as ações do Empreza. Arrastão mais uma vez exercita de modo atroz esses limites, testando as franjas da vida civil na metrópole mista do século XXI, lugar dos impulsos antagônicos.

"Suprimindo os juízos de valor tradicionais, Sísifo introduz aqui um novo valor, aquele do herói absurdo: aquele do homem que não tem mais nenhum sistema de valores hereditário." (BEU-YS, 1994, p. 87).

Um jovem de terno e gravata deixa um edifício na Avenida Paulista, e segue para o seu hotel, muitas quadras adiante. Dá alguns passos, atira-se ao solo, e assim segue, enfrentando ondas de caos ao longo de muitos quarteirões, arrastando seu corpo pelas calçadas e pelo asfalto das transversais. Em seu estranho deslocamento, colado ao chão, lança interrogações a cada respiro.

Sabemos do jeito com que costuma se dar a convocação/disposição dos corpos, pelas ações do *Grupo Empreza*. Os artistas propõem exercícios que giram em torno da potência poética de um embate com a matéria, os elementos, os fluidos corpóreos, que é sempre demasiado cru, embora muitas vezes evoque narrativas e fabulações, transversalmente. Em ações-tarefa que se desenvolvem entre o ato e a matéria, seguindo a tradição desde *Gutai e Fluxus*, o *Empreza* propõe um contato renovado do corpo com a externalidade do mundo, mas atravessado por um uso peculiar, afetivo, da linguagem. O contato, de tão intenso, provoca uma dimensão secreta. O corpo vivido em superfície, disponível, exposto

a situações-limite, acaba por ativar a sensorialização do ambiente, calando as vozes. Estranhamento e empatia: um *mergulho ao avesso*, na esfera surda das micropercepções do mundo:

É preciso propor que este resíduo ou objeto ao meu lado – um som qualquer na rua, um elemento arquitetônico, tudo afinal – nos envolve e nos toca de forma decisiva (deliberadamente ou por acaso) enquanto fonte selvagem do sensível; e é preciso enfrentar a tarefa de responder e evidenciar esta pluriestimulação. (BASBAUM, 2000, p. 22).³⁹

A gama poética do Empreza, de acento empático, produz um certo efeito de choque, advindo desse misto de conflitos que cada trabalho faz reverberar. Assim se dá com Sangue bom, Carma ideológico, Beijo. Experimentado na duração, o desenho de cada ação, mesmo quando restrito, tende a abrir-se. O desdobramento da peça quase sempre depende das eventualidades; as disposições físicas e mentais, dividuais, tendem a reconfigurar-se a cada ato, movendo espaços à volta. Talvez se possa entender assim a conexão da poética do grupo com a estética expressionista: um certo apego ao mundano e um estranhamento, um desejo de desfazer o mundo, para reconstruí-lo a cada ato, a cada repetição. Beber o sangue do outro, escarificar a peleno pátio do museu, jogar-se contras as pilastras do palácio, da igreja, da galeria de arte. arrastar o corpo no solo da avenida. Provocações da potência constituinte, as ações do *Empreza* estabelecem outros pactos de convivência, ao propor jogos momentâneos em que tarefas ordinárias trocam de lugar com o extraordinário, delineando estruturas carnais, mistas, mas sempre passageiras, abertas ao fluir: estruturas-duração?

Arrastão na Paulista atualiza um campo de possíveis: ca-

³⁹ A inspiração da passagem citada é o trabalho-processo de Barrio, *4 dias e 4 noites*, de 1970.

madas de história, *story*, e de experiência. A ação traz latente uma tonalidade melancólica em pleno humor *XL*. Faz pensar em *Merz*, catedral moderna da miséria erótica. Pois no potencial entrelaçamento da ironia *Dada* com a profundidade expressionista, podemos perceber algo do gesto-limite, delirante, que marca o estado performativo do *Empreza*. Em tensão com a superfície do mundo, o significado das ações depende da rede de contatos engendrada, que vai fazendo e desfazendo a partitura inicial, e explorando outras maneiras de por as coisas em relação. A arte acontece como sutura entre vidas: o desejo de comunicação, de mistura, manifesta um romantismo *pós-existencial*.

Entre a pulsação da vida e a cultura da performance, das artes visuais, da poesia [o campo da visualidade, mas também aquele dos enunciados — das narrativas míticas clássicas, às festas religiosas do oeste do Brasil], as ações do *Empreza* exploram micro sensorialidades, transmutando intensidades em silêncio — carne que entrelaça atualidades e virtualidades. As imagens postas em cena, dependentes de corpos que respiram, não deixam de ser evocativas, esboçando temporalidades e espaços outros. Apesar de explorar a literalidade do contato carne/matéria, os gestos têm forte carga afetiva, fazendo apelo à imaginação. Mas o exercício da performance, aqui, em sua dependência imediata dos corpos experimentados em seus limites, deterá a dramaticidade. As imagens desempenhadas resvalam em clichés, crenças, mitos, mas propõem, em sua vibração carnal,novos pactos de leitura, novos diagramas.

Em *Arrastão*, o feixe de nervos que se desloca pelo chão da Paulista condensa as ondas de conflito em novos olhares, sentimentos, palavras, reescrevendo corpos e situações, transformando sua mútua adesão. *Mar e Eros*, trabalho realizado no MAM do Rio de Janeiro, ativa a membrana de contato entre arte e instituição, espaço que se cria pela ação da arte, "do saguão ao mar". A ação pode evocar *Parangolés*, tendas, capas, estandartes. Os limites são

experimentados nos cortes da pele, traindo/atraindo escritas diferentes, flertando com o excesso, o transbordamento. Ersatz de cultura? Mas os termos de cada ação se deixa misturar no exercício de um corpo disponível, no fio da lâmina que desenha letras de sangue na carne dos homens encapuçados, voltados para algum altar imaginário... Dor? A ação desfaz e refaz corpos, movimentando imagens ready-made. Um Corpo-Gago + Mar e Eros. Nos pilotis do museu, uma mulher nua expele um texto lido aos trancos, tendo o torso atado por cordas e uma tala de madeira e estando semiamordaçada por um aparelho em metal; dois corpos masculinos curvados ao solo cercam essa mulher, marcando perfis cênicos suaves, que variam da regra áurea de David a estados enigmáticos da carne, em Bacon. Mas o que vem aqui com mais força é o traço estóico da performance – a atitude de entrega aos acontecimentos -, que tão prontamente nos leva à Marina Abramovic [Ritmo o, ou Casa com vista para o Oceano]. Pensamos nesse estado performativo como partindo da criação de uma membrana de contato com o outro. [Segundo Abramovic (2003, p. 151), a possibilidade de criação dessa zona de contato faria da performance "the highest form of art".1

O humor de *Arrastão na Paulista* provoca essa zona originária, ativando uma certa bestialidade, próxima àquela despertada pelos urros de *Beijo*. A selvageria de *Mar e Eros* faria repercutir uma série talvez inaugurada por Oiticica com sua "legião de hunos" ["em um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas." (SALOMÃO, 2003, p. 59)]. Além da descrição que Waly Salomão faz da apresentação dos *Parangolés* em *Opinião 65*, lembramos de duas imagens dos selvagens do MAM, que constituem parte da história do museu carioca: a célebre fotografia de *Corpobra*, ação de Antonio Manuel, e o filme que registra Barrio e o desenrolar de *PH* no parque em torno do museu, rumo ao mar.



Figura 4 – Grupo Empreza. *Mar e Eros*. MAM-Rio, março 2011.



Figura 5 – Grupo Empreza. *Mar e Eros*. MAM-Rio, março 2011.



Figura 6 – Grupo Empreza. Mar e Eros. MAM-Rio, março 2011.

O Empreza parece propor, nesses trabalhos recentes, uma escrita que presta homenagem e desafia a arte-processo. A situação gera um tempo que é pulsação nevrálgica: carne. Em Arrastão na Paulista, o contato do corpo do performer com a calçada, ao longo de muitas quadras de percurso-tarefa, acaba por tingir a camisa branca do uniforme-Empreza de novos traços, espessuras. São também marcas no corpo coletivo, enfatizando as múltiplas direções dos gestos dativos. A partitura de Mar e eros anuncia que dois rapazes terão as palavras inscritas na pele de seu dorso, letras que permanecerão marcadas para sempre em seus corpos, mas tingirão levemente de sangue suas capas/estandartes. A pele [a capa, a tenda, o estandarte, a membrana de margem] é o que há de mais profundo, já que aberta à dimensão da carne, pura mistura. Em Arrastão, é como se tudo isso irrompesse. E um lirismo metropolitano parece ser ativado aí, em sua própria impossibilidade. Um certo postergar do sentido, que produz um estremecimento, uma diferença poética – o ritmo é o da transformação constante. "Bigness destrói, mas é também um novo começo." (KOOLHAAS, 1995, p. 511).

Escrita-limite

Como advertência, seria preciso dizer que abordamos uma escrita que é pura intensidade: *experiência-limite* [tomando o termo emprestado de Oiticica: "experiência positiva de viver negativo".]

NINHOS Babylonests: (nome dado tendo ainda como fascínio fácil New York como Babilônia -> não q (vejo e quero hoje) seja de todo inútil: é proposição de jogo-luxo-prazer, q não são mais aqui ligados a sonhos românticos de aspiração à aristocracia utópica (salão de cristal luzes de seda) mas prática de experimentalidades não formuladas [...] meu ninho conjugado à tv ainda é espaço-sala «conjugado» e não dinamicamente mutável: por preguiça, é claro: adiar é meu dia-a-dia: adiar até a morte: mas como ter tempo e fazer do abrigo o abrigo sonhado? – mesmo a relação dentro-fora, com a rua: sempre a mesma, agora, hoje mudei: coloquei o cobertor amarelo numa, o lençol branco noutra janela: filtros que quebram a luz e positividade de dia que começa sol quente e busy: móveis: não ter q aceitar o nu permanente da janela q abre pra rua –

O trecho, extraído de um notebook⁴⁰ de Hélio Oiticica — manuscrito datado de Nova York, junho de 1973 — remete a um termo inventado pelo artista em outra passagem de sua escrita in progress: *experiência-limite*. Tal condensação, quem sabe inspirada

⁴⁰ Ver "Fatos, 1973", em: http://www.itaucultural.org.br/ aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm.

na *Conversa infinita* de Maurice Blanchot⁴¹, nomeia provisoriamente, no contexto de uma carta, o desdobramento de "um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite." (OITICICA, 1973). Oiticica iria aí revelar um dos aspectos da arte na era da indeterminação, do propor-propor⁴² – a transgressão, o transbordamento que se traça nos próprios limites da relação arte e mundo: "produção positiva de viver negativo, voilà!" (OITICICA, 1973).

Visando essas margens problemáticas da arte, como a indicada pela membrana fatos/ninhos, que surge no caderno de 1973, exploramos o termo *instaurações situacionais*. Oiticica parece querer esboçar uma espécie de partitura mínima rigorosa: "procurar dirigir as experiências para uma direção em q o que for feito ou proposto não seja algo q se reduza ao <u>contemplativo</u> ou ao <u>espetá-</u> <u>culo</u>: que sejam <u>instaurações situacionais</u>."⁴³

Sem que se desfaça o vínculo com outras proposições de HO [Caju Projeto in Progress, Delirium Ambulatorium, Mitos Vadios], tensionadas em uma espécie de sistema poético – conglomerado em constante desdobramento⁴⁴, a passagem parece mos-

- 41 Maurice Blanchot (1969, p. 302) escreve, em L'Entretien infini: "A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide colocar-se radicalmente em questão."
- 42 Em *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*, Oiticica anota: "O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim **propõe propor**, o que é mais importante como conseqüência." (OITICICA, 1986, p. 120, grifo nosso).
- 43 Caderno de Oiticica de fevereiro de 1979. Ver: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm.
- 44 Em *Crelazer*, Oiticica escreve: "As proposições crescem e se desdobram nelas mesmas e noutras..." (OITICICA, 1986, p. 115).

trar um caminho potente para pensar a diferença desses trabalhos, permitindo uma linha de leitura local e provisória. [Advertência: retomar o termo de Oiticica: instaurações situacionais?]

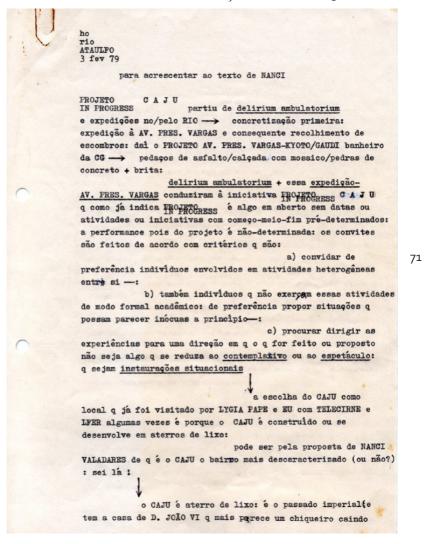
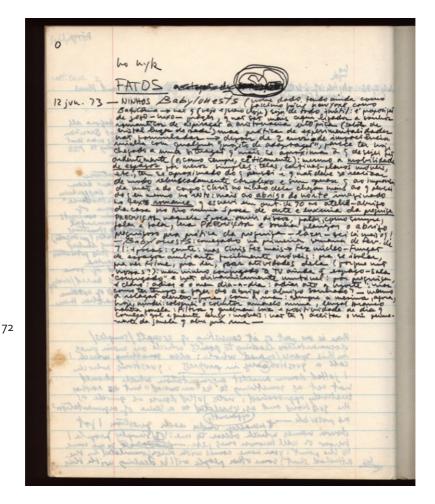


Figura 7 - Hélio Oiticica, Página de caderno de 3 de fevereiro de 1979. $^-$



 ${\bf Figura~8} \operatorname{-H\'elio} {\it Oiticica}. \ P\'agina de caderno de 12 de junho de 1973.$

Querer a multidão

Manifestons!, de Edson Barrus, e Você gostaria de participar de uma experiência artística?, de Ricardo Basbaum: essas

duas proposições⁴⁵ surgem em linhas muito velozes de comunicação urbana, mas despertam a atenção pelo modo algo intempestivo com que constituem redes de resistência ao funcionamento normativo do sistema cultural. Trabalhando com a aleatoriedade comum, focando suas possibilidades poéticas na invenção e disseminação de uma escrita do cotidiano, esses trabalhos geram, em meio aos excessos da internet, complexos circuitos de proximidades metropolitanas. Propondo jogos com o cotidiano e novos inventários de imagens, tornam afetivo e turbulento o uso da máquina. As novas tecnologias são então experimentadas em plena aceleração, sob o próprio movimento de abertura das obras ao tempo da rua. "Como nos aproximarmos da excedência do ser, de seu devir, de sua realização?", pergunta Antonio Negri, em uma de suas "Nove cartas sobre arte" (NEGRI, 2009, p. 101).

Roubar da internet espaço/tempo para conexões entre o mundo das imagens e o pensamento do mundo: em *This is my heart*, em *Palestine libre*, os acontecimentos são como que deslocados da história e tornados *atrasos* ao lado de outros *Manifestons!*, no mix do *YouTube*. Embaralhar as normas do circuito através da criação de jogos de linguagem que investigam a própria estratégia de circulação da arte: *Você gostaria...?* e *Manifestons!* são trabalhos que se deixam levar pelas diferenças, tendendo a confundir-se com os registros e seus fluxos deflagratórios. Mas, seriam esses atos poéticos criadores de efeitos de multidão? Negri destaca o potencial de invenção contido em atos de verdadeira interrupção da rede metropolitana: "a recomposição capitalística da metrópole deixa pistas de recomposição para a multidão." (NEGRI, 2008, p. 206).

⁴⁵ Ver: *Manifestons!*: http://www.youtube.com/user/ edsonbarrus; e *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*: http://www.nbp.pro.br.

Além da extroversão da própria prática artística e de seu jogo reversível com a vida – manobra de Barrus –, o reencontro do comum, o "delirante projeto de reconstruir a metrópole" estariam expressos nessas páginas do *YouTube*. Lances de uma experiência deambulatória atual/virtual, captados pela câmera de bolso do artista ou por outros olhares, são colecionados e disseminados na superfície do fluir, sendo ao mesmo tempo possíveis *interrupções* nas metrópoles globalizadas. A criação do contato, da instável membrana arte/vida tem a marca de um impulso deflagrador.

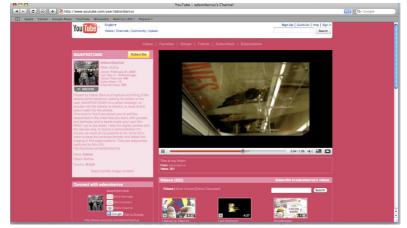


Figura 9 - Edson Barrus. Manifestons!

Barrus assume a horizontalidade e o baixo materialismo como vetor estético-político do trabalho [e, ainda, como pensamento de um *medium agregado*], evitando porém toda subscrição a uma *retórica do precário*. Nesses blocos erráticos de *Manifestons!*, sem deixar de evocar a tática paparazzi mas emprestando um outro humor à propagação dessa forma low de registro [talvez por forçar o quase esgotamento do sentido no próprio processo de propagação], o artista exacerba em cores e gritos das ruas o mito depauperado do espaço público, investindo no debate múltiplo,

singular e desfuncional dos assuntos comuns. Na urgência da captura e na imediata disposição em série dos registros via internet estaria implicado o paradoxo dessa proposta em deriva: aqui, os limites críticos da arte cruzam-se com os limites da própria multidão. Um movimento de deriva da arte se conjugaria a fluxos de êxodo da multidão? Trata-se de uma dupla potência? Pensar com a arte, e convidar ao uso. Como também a publicação Nós Contemporâneos⁴⁶, criação de Barrus, essa coleção de manifestações de ruas surpreende por inventar, nas bordas de experiências-limite, instâncias alternativas de circulação de imagens e conceitos, condensações de sentido fluido... múltiplos efeitos de vibração entre arte e política. "Fascínio pelo de fora? Ou bem a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que nos habita de dentro?" (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 293).

Você gostaria de participar de uma experiência artística?, assim como a exposição psiu-ei-oi-olá-não, as linhas diagramático- 75 coreográficas, vídeo-sinfônicas, desenvolvidas em Shangai [2008], ou as "ritmações" da Membranosa de São Paulo [2009]⁴⁷, são potentes instaurações situacionais. Aqui, a obra volta-se à elaboração de uma dinâmica com a vida, conectando aparato tecnológico e improviso poético, e buscando ativar uma repercussão coletiva. Em sua construção de novos campos críticos e poéticos, o projeto Você gostaria...?, pergunta dentro da pergunta que corresponde

⁴⁶ Ver Revista Nós Contemporâneos, barrus MÁ IMPRESSÃO editora, acervo Casa Daros Latinamerica. Disponível em: http://web.me.com/ edsonbarros/Revista Nós Contemporâneos/Revista Nós Contemporâneos. html>.

Galeria Gentil Carioca, Rio de Janeiro, novembro/ dezembro de 2004, Bienal de Shangai, 2008, Galeria Luciana Brito, São Paulo, março de 2009.

a uma das fases poéticas de *NBP*,⁴⁸ traduz um fascínio pelo devirmúltiplo, insistindo na fratura do núcleo autoral rumo a uma proliferação criadora sempre ao menos de duplo sentido, entre-dois, como a faixa de mœbius em *Caminhando: euvocê/vocêeu*.

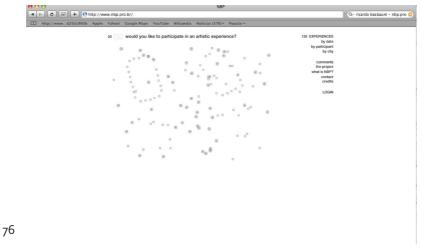


Figura 10 – Você gostaria de participar de uma experiência artística?

NBP = Novas Bases para a Personalidade. "O projeto se inicia com o oferecimento de um objeto de aço pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá um certo período de tempo (em torno de um mês) para realizar com ele uma experiência artística (concebida de modo amplo, em torno da noção de experiência como 'hibridização dialógica imersiva' e arte enquanto 'agregado sensível e conceitual voltado para o lado de for a'). Ainda que o objeto físico seja o elemento real e concreto que deflagra os processos e inicia as experiências, na realidade seu papel é trazer para o primeiro plano certos conjuntos invisíveis de linhas e diagramas, relativos a diversos tipos de relações e dados sensoriais, tornando visíveis redes e estruturas de mediação." Disponível em: ."

A proposição de Basbaum – *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* – acelera a tendência ao *superpronome*, lançando para fora do centro a pergunta pela autoria e recuperando parcerias e complexidades em função da rede que se cria a partir do *objeto NBP* e de seus trânsitos "presença-ausência-presença", em um ritmo intensamente expansivo. Toda a operação segue uma exigência crítica e auto-crítica rigorosa, desenhando um programa de caráter progressivo, um dispositivo em que atosconceitos-imagens jamais adquirem estabilidade e, ao modo de "vírus-poemas", estão sempre delineando nova regiões, articulando conversas sem fim:

Esta experiência carrega temporalidades e tópicos da escultura e do objeto, termos e proposições de camadas discursivas e conceituais – e se perfaz nessa tensão, sendo elementochave sua capacidade de reinventar-se e fomentar um limiar constante de sedução: querer o outro, saber atraí-lo, atraí-la. (BASBAUM, 2008, p. 134).

Referências

ABRAMOVIC, Marina. Elevating the public: in conversation with Adrian Heathfield. In: HEATHFIELD, Adrian. *Live, art and performance*. New York: Routledge, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Dentro d'água. Regist[r]os (Cat.). Serralves: Museu Serralves, 2000.

_____. Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP). 2008. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

<i>Membranosa-entre</i> . São Paulo: Galeria Luciana Brito, 2009a.
Quem é que vê nossos trabalhos? In: SEMINÁRIOS IN- TERNACIONAIS DO MUSEU VALE, 4., 2009. <i>Criação e crítica</i> . Vila Velha-ES: Museu Vale, 2009b. p. 200-208.
Sur, Sur, Sur, Sur como diagrama: mapa + marca. In: MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.) <i>Sur, sur, sur, sur / South, south, south, south, south.</i> México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010. Versão francesa, Paris. Multitudes. Hiver, 2011. Ver http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=3341
BEUYS, Joseph. Camus: le mythe de Sisyphe. <i>Joseph Beuys</i> (Cat.). Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
BLANCHOT, Maurice. L'entretien infini. Paris: Gallimard, 1969.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. $\mathit{Mille plateaux}$. Paris: Minuit, 1980.
KOOLHAAS, Rem. SMLXL. Nova York: The Monacelli Press, 1995.
NEGRI, Antonio. Dispositivo metrópole. A multidão e a metrópole. <i>Lugar Comum</i> , Rio de Janeiro, n. 25-26, p. 201-202, dez. 2008.
Lettre à Silvano sur l'événement. 24. dez. 1988. In: NE-GRI, Antonio. <i>Art et multitude</i> . Paris: Mil et une nuits, 2009.
OITICICA, Helio. Neville meu amor. Nova Iorque, 1973.
. Aspiro ao arande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). Torquat'alia. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

REICHMAN, John. Thinking big: John Reichman talks with Rem Koolhaas. *Artforum*, New York, dec. 1994.

SALOMÃO, Waly. *Helio Oiticica*: qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Natureza e paisagem no Brasil no século XIX: o olhar de Francis de Castelnau

Maria Elizabeth Chaves de Mello⁴⁹

L'histoire des voyages a toujours été pour moi l'objet d'une passion dominante: enfant, les relations de Cook et de Levaillant remplaçaient entre mes mains les contes de fées; jeune homme, mon sommeil était sans cesse troublé par la pensée des aventures lointaines et des merveilles que nous présentent les grandes scènes de la nature.

(CASTELNAU, 1850, p. 3).

Nossa pesquisa pretende examinar o olhar europeu, especialmente francês, sobre o Brasil, desde os primórdios da construção do país como nação. Partimos dos primeiros viajantes franceses que vieram, durante o Renascimento, pouco depois dos portugueses, até os séculos XVIII e XIX, ricos em material de reflexão teórica acerca desses cruzamentos de olhares. Eles são responsáveis, em grande parte, pela maneira pela qual os brasileiros recebem o olhar europeu, assimilam-no e passam a olhar o seu próprio país de "fora para dentro", na literatura, nas outras artes e em todos os domínios, em geral.

No século XVI, os projetos de « France équinoxiale », « France antarctique », o fascínio pela natureza e paisagem brasileiras, assim como pelos costumes dos indígenas, encontrados nos textos de André Thevet e Jean de Léry, fazem do Brasil a terra do « mundo pelo avesso ». O Brasil torna-se tudo o que a França "não é", tudo o que a Europa "não é". Montaigne se inspira nesses dados, para escrever algumas de suas páginas mais importantes sobre o homem natural, recusando o adjetivo « selvagem » para

UFF/CNPq.

82

os habitantes do Brasil e das Américas, em geral, e afirmando sua superioridade sobre o homem dito "civilizado". Seus Essais mostram como a literatura e a filosofia souberam imediatamente tirar partido dessa nova paixão européia, as viagens. Chegando ao final do Setecentos, a Europa tornara-se maníaca por esse tema, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Ora, entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América era um dos lugares preferidos para a difusão das luzes, o lugar de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo, a natureza, as paisagens exóticas, a couleur locale, em contraponto à sociedade civilizada. Assim, a França lança-se às missões científicas, que, sob pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora, vão muito mais longe, no sentido de garantir a irradiação das idéias do Iluminismo. Ao mesmo tempo, reforça-se a utopia do homem natural, aqui representado pelo indígena, em contato permanente com a natureza exuberante e diferente da Europa.

No seu *Discours sur le style* (1753), pronunciado na ocasião da sua entrada para a Academia Francesa, Buffon define o estilo como resultado das idéias, da perfeita adaptação da expressão ao pensamento. Segundo ele, esses são atributos do homem dos climas temperados. Questiona, a partir daí, se os povos do Novo Mundo podem ter estilo. Quanto ao olhar europeu sobre esses povos, Buffon afirma que o homem selvagem e a natureza americana são percebidos de forma ambivalente pelo discurso europeu, que oscila entre "a imagem positiva da felicidade natural e inocente dos habitantes de clima fértil, e a condenação dos seus costumes bárbaros." (BUFFON, 1978, p. IV). Esta visão ambígua dos habitantes americanos tem duas origens: a primeira seria a imagem do Éden, projetada sobre a América desde a época do descobrimento - lugar da eterna primavera, com temperatura constante, habitada pelo *bon sauvage*. A segunda seria a necessidade, no século XVIII, de se

tiva' do homem e da natureza americana (Montesquieu, Buffon, etc) e a 'imagem positiva' que lhes empresta Rousseau, para quem a natureza seria fundamentalmente boa, não corrompida pelo pecado original, cumprindo deixar que se desenvolva, sem modificála em nada, pois a civilização e a sociedade é que corrompem o homem. Sem os males da civilização, a natureza humana produziria frutos de fraternidade universal. Rousseau adota, assim, a teoria do bon sauvage, vigoroso, simples e generoso, ignorando a corrupção das ciências e das artes, feliz por obedecer à mãe natureza.O mito do bon sauvage, do homem natural, é ambíguo, servindo tanto a religiosos quanto a ateus: aos primeiros, como base de crítica à moral da civilização do século XVIII, apresentando-lhe o selvagem como isento de todos os vícios e defeitos dessa sociedade; por sua vez, os livres pensadores, não religiosos, servem-se também dos índios para provarem a superioridade do homem natural, baseada no instinto e na razão. Acrescente-se a isso outro elemento, já que os nossos viajantes falam de seres repulsivos, antropófagos e ferozes, e teremos o selvagem ora bom, ora mau, dando respaldo a agnósticos e religiosos, e o Brasil torna-se, ao mesmo tempo, um paraíso natural a ser preservado e um mundo primitivo que deve ser 'civilizado'.

legitimar a expansão colonial européia para que as 'luzes' pudessem ser difundidas. Surge, portanto, uma tensão entre a 'imagem nega-

Essa ambiguidade, comum à História e à literatura, pode ser observada, também, no estudo de viajantes franceses que estiveram no Brasil, naquele século. A literatura de viagens é um gênero que, embora tenha pouco prestígio nos estudos literários, fornecenos muito material de reflexão teórica. É o caso, por exemplo, dos textos de Francis de Castelnau, viajante naturalista que aqui esteve entre 1843 a 1847, tendo sido, posteriormente, cônsul na Bahia. O conde Francis de Castelnau (1810-1880) começou sua expedição em 1843, aportando, inicialmente, no Rio de Janeiro. Com seus

84

homens, atravessou a América do Sul, saindo do Rio de Janeiro, passando por Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Depois de explorar o norte do Mato Grosso e o Rio Paraguai até Assunção, eles continuaram a viagem, de Vila Bela até a Bolívia. Após passarem por La Paz, chegaram até Lima, de onde exploraram a foz do Amazonas e finalmente navegaram até o Pará, onde sua viagem terminou. Durante essa expedição, fizeram muitas pesquisas e colheram uma imensa quantidade de material, resultado de suas observações sobre meteorologia, mineralogia, botânica e zoologia. Os resultados científicos dessa viagem são de importância considerável. Além de elementos de zoologia, botânica, mineralogia e etnografia, que levou para a Europa, Castelnau trouxe grandes contribuições às ciências, com os estudos feitos nos domínios da astronomia, barometria, hidrografia e hidráulica. Sua obra, Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para, exécutée par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847, contém seis volumes. O texto percorre grande parte do Brasil, discorrendo sobre a população, seus hábitos e costumes, a cidade e o campo, a natureza e a paisagem. O que fica evidente, desde as primeiras páginas, é o entusiasmo e interesse de Castelnau pela América do Sul, como podemos observar no trecho abaixo:

Há poucos lugares que se apresentam à imaginação com tanto prestigio quanto a América do Sul; enquanto a parte setentrional desse continente perde a cada dia seu caráter primitivo, substituindo-o pelas maravilhas da indústria moderna, a parte Sul, ao contrário, conserva ainda hoje o segredo da natureza virgem: aqui, nada de estradas de ferro, nem de canais, nem, muitas vezes, estrada nenhuma, mas, em toda parte, admiráveis florestas virgens, rios de extensão sem limites, montanhas cujos cumes gelados se perdem acima das nuvens, nações selvagens, que desconhecem até o nome da Europa. Na Améri-

ca do Norte, o homem civilizado maltrata sem cessar a natureza selvagem; na América do Sul, ao contrário, tudo nos faz pensar no dia seguinte da criação, e, nessas solidões sem limites, a obra de Deus desvenda em toda parte sua admirável grandeza. (CASTELNAU, 1850, p. 42, tradução nossa).

Neste trecho, a América do Sul é apresentada como superior à sua irmã do Norte, por oferecer mais elementos à imaginação, estando mais próxima da natureza. A paisagem aí se apresenta como selvagem, exuberante, rica, virgem, abundante, e essas qualidades se tornam elementos diferenciadores, opondo-a à América do Norte, vista como uma macaqueação da Europa, com suas estradas de ferro, seus canais, sua crueldade com o homem nativo e a natureza. Ou seja, no confronto entre as duas Américas, a do Sul seria o refúgio para o imaginário, no olhar desse homem com formação iluminista e pré-romântica. Apesar de naturalista, preocupado com as suas pesquisas de natureza científica, desde o primeiro momento em que chega ao Rio de Janeiro, Castelnau mostra, em meio às suas anotações de trabalho, o quanto se deslumbra com a paisagem, com a força da natureza:

85

Enquanto aguardávamos a permissão para saltar em terra, estivemos a admirar a posição feérica da grande capital, encaixada entre montanhas de formas extravagantes, e em parte ainda cobertas de matas, por entre as quais apareciam de todos os lados magníficas plantações. A multidão de edifícios de que é formada a cidade apresenta imenso desenvolvimento ao longo de uma espécie de península que avança pela baía, vasta bacia onde se comprime uma densa floresta de mastros e flamulam pavilhões de todos os países. (CASTELNAU, 2000, p. 20).

O termo "feérica" anuncia o poder que a paisagem vai exercer sobre o imaginário do homem de ciência. Enquanto a sociedade

86

brasileira aparece a Castelnau como pequena e mesquinha, com os seus homens de poucas letras, suas mulheres trancafiadas em casa, tímidas, incapazes de falar em sociedade, a natureza surge como uma possibilidade de exploração e enriquecimento do imaginário. Recusando a sociedade, o viajante encontra refúgio na natureza deslumbrante. Assim, a paisagem, a mata, o verde, mostram ao europeu as principais diferenças entre o Novo Mundo, que ele está conhecendo, e a velha Europa, que a alta sociedade brasileira tenta imitar, naquele momento.

No entanto, a visão do homem de ciência se torna mais interessante ao estudarmos o que ele fala do Jardim Botânico. Nesse momento, observa-se que o seu olhar de naturalista se impõe, quando se trata de estudar a arte do paisagismo. Aí, a obsessão classificatória do cientista predomina, levando-o a sentir falta de rigor geométrico na arrumação das espécies da flora. Castelnau estranha até o nome de "Jardim", dado ao lugar, habituado que estava ao jardim francês, racionalista, científico, como o de Versailles. Para ele, o Jardim Botânico não é um jardim. Falta-lhe geometria, falta-lhe rigor cartesiano. Diante do Jardim Botânico, nada de embriaguez, nada de lamentos da arte. É o cientista que fala, preocupado com amostras das espécies raras que está conhecendo, tentando obter o máximo de exemplares possíveis, para o cumprimento da sua missão:

Seguindo a costa durante muito tempo, cheguei ao lugar ocupado pelo Jardim Botânico, que visitei. O nome de Jardim Botânico é muito mal aplicado, embora o lugar esteja bem conservado, graças às somas consideráveis que lhe sacrifica anualmente a nação. Ele não passa de um viveiro, onde as plantas estão distribuídas sem nenhuma classificação. Uma boa parte é reservada ao cultivo do chá, que parece desenvolver-se bem; as folhas são colhidas uma vez por ano e preparadas segundo

os processos usados na China. As plantas foram trazidas desse país, juntamente com um certo número de chineses que, ao que dizem, até bem pouco tempo se ocupavam especialmente de sua cultura. Vários outros produtos interessantes prosperam também no estabelecimento em questão... Fiz o propósito de, caso me sobrasse tempo, fazer uma segunda visita a esse jardim. (CASTELNAU, 2000, p. 41).

Em oposição a isso, o primeiro contato do naturalista com a floresta tropical é de encantamento, espanto, surpresa e admiração extrema. A razão se perde, à maneira de Rousseau, nos *Devaneios de um caminhante solitário* (*Rêveries du promeneur solitaire*), dando lugar ao desregramento da lógica, ao desvio da razão cientificista, para deixar falarem os sentidos, o sentimento, a subjetividade, uma certa embriaguez, nessa experiência inédita para o homem de ciência europeu. À monotonia da paisagem européia, sempre igual, bem comportada, opõe-se a riqueza da paisagem tropical, com os seus excessos, sua pujança e exuberância.

87

Para o europeu, habituado às florestas monótonas de sua pátria, compostas quase exclusivamente de duas ou três espécies de árvores, o espetáculo de uma mata virgem é verdadeiramente fascinante; uma floresta onde só a natureza trabalha na obra de destruição, em que a árvore morta cai sob o seu peso e vai nutrir com sua substância outros vegetais nascidos espontaneamente de suas ruínas, em que o luxo da produção é de tal ordem que ao ver tantas formas diferentes agrupadas de maneira mais insólita, tem-se a impressão de que duas criaturas da mesma espécie não existem nesse conjunto surpreendente. O pensamento se perde ao encarar essas árvores gigantescas que, para expandir a folhagem e desabrochar as flores se erguem a altura tão prodigiosa, como se quisessem dominar as plantas mais humildes situadas na vizinhança. Essas, en-

tretanto, vão buscar apoio em seus troncos rijos; unem-se em feixes, para mutuamente se sustentarem, entrelacam-se de mil maneiras, trespassam muitas vezes com seus sugadores a casca espessa e esponjosa das vizinhas, subindo graças a esses meios até os mais altos cimos, onde expandem os ramos floríferos, e não raro asfixiando com seu amplexo o tronco que as sustenta. Essas graciosas plantas, a que se dá o nome de cipós, emprestam às florestas equatoriais fisionomia muito particular e são às vezes em número tão considerável que tornam a paisagem inteiramente impossível; só à força de machado ou golpes de fação consegue-se abrir caminho; têm geralmente os caules nus e a aparência de um cordame suspenso às árvores por elas enlacadas. Todavia, estas florestas se vão tornando raras nas imediações do Rio de Janeiro; são incessantemente atingidas por incêndios e dentro de poucos anos os mandiocais e as bananeiras terão substituído as Cecropia e as Lecythis. É indispensável ter admirado com os próprios olhos as perspectivas que a cada momento detêm o viajante, para delas se fazer uma ideia. Esta é bem, para o artista, a terra prometida. (CASTELNAU, 2000, p. 25-26).

se delineando para Castelnau como o lugar do mundo pelo avesso, a antítese da Europa, tudo o que esta não é. É difícil de reproduzir com palavras, para esse homem de ciência, que pretende, no seu retorno à França, dar uma ideia aos seus compatriotas do exotismo das paragens que contemplara... Castelnau é muito consciente de que a linguagem escrita do relatório de viagem não daria conta disso. Ele é totalmente convicto da sua incapacidade em reproduzir, para o público francês, a visão da natureza tropical, que tanto o fascinara. Teria que ser artista, teria que abandonar a ciência, para poder descrever o que via. Ao subir o Corcovado, trajeto que

faz acompanhado por um negro, a pé, para poder herborizar pelo caminho, Castelnau lamenta não ser capaz de pintar, para poder

Terra prometida, metáfora do paraíso perdido, o Brasil já vai

reter na tela aquela paisagem, impossível de ser descrita só com a memória e as palavras:

Se tivermos a sorte de escolher para fazer a ascensão um dia bom, somos pagos da fadiga pelo soberbo panorama que se descortina do alto do cabeço a que acabo de me referir; deste posto elevado os contornos da baía são perfeitamente visíveis, assim como a configuração das numerosas ilhas que emergem de sua superfície e a vasta cidade que fica de permeio. De outro lado, a serra da Tijuca, com os seus picos extravagantes, a Gávea, o Bico-de-Papagaio; depois, como que em baixo de nós, ali onde a montanha se torna quase vertical e apresenta um precipício de várias centenas de metros de profundidade, o Jardim Botânico, as restingas de Copacabana, com suas lagoas de água salobra, o mar. Acompanhando a costa pelo lado esquerdo, a vista é por um instante detida pelo Pão de Açúcar, que limita de um lado a entrada da baía e cujas fortificações se vêem, finalmente, por cima destas últimas, nos longes do horizonte, divisam-se nitidamente as restingas de Taipu e de Maricá, cujas riquezas vegetais são muito gabadas. Algumas das vistas que se desfrutam na primeira metade do caminho, tão deliciosas quão variadas, são, no mais alto grau, dignas do pincel de um artista; mais de uma vez lamentei, durante o passeio, a minha insuficiência nesta arte, que me faria mais tarde rever todas aquelas belas cenas da natureza. (CASTELNAU, 2000, p. 34-35).

Castelnau preocupa-se com a sua memória, que não o ajudará a reproduzir aquelas paisagens paradisíacas. Esquece da sua condição de cientista, para lamentar não ser artista, não poder pintar o que vê. Com esses trechos, desfaz-se o dogma da crença no fato e na possibilidade de formular simplesmente o que aconteceu. A natureza e a paisagem lhe provam que seria necessário o apoio da arte, do imaginário. No seu relato que, inicialmente, propunha-se ser sério, com rigor científico, confessa ressentir-se da arte da pin-

tura. Só a imaginação e a criatividade lhe dariam condições de descrever o que observava e transmiti-los ao público francês. A tensão entre o veio poético e o cientificismo se desfaz, para valorização da arte, de um bom pincel hábil, que pudesse levar aos franceses as restingas, com suas areias brancas, a sua vegetação exótica, que deslumbram o olhar. É a vingança da arte que, recalcada e submersa, aflora no cientista e pesquisador, vencendo a sua racionalidade, apesar do grande prestígio das ciências, que se evidenciava com o advento do positivismo, naquele momento. O interessante é que é o próprio desejo de reprodução fiel do que vê que leva Castelnau a lamentar não ser artista. Naquele momento, ele está consciente da força da ficção, como elemento de representação do real:

Pouco depois da excursão ao Corcovado, seguiu-se uma visita à Tijuca; foi feita a cavalo e durou dois dias. Passamos o primeiro numa casinha situada nas montanhas, a pequena distância do mar, e na noite do segundo dia estávamos de volta em Catumbi. Só um pincel hábil seria capaz de representar tudo quanto não me cansei de contemplar durante esse passeio. (CASTELNAU, 2000, p. 38).

Mais uma vez, a obsessão com o pincel hábil, a nostalgia de uma arte que ele não seria capaz de exercer, por força das circunstâncias... O desejo de registrar o que vê, para mostrar aos seus contemporâneos, está ligado ao desejo da arte, da representação de um real tão fora da Europa, tão oposto a tudo o que se conhece na França. Na verdade, ele faz tentativas de reproduzir, através de desenhos, grande parte do que vê. É o caso da imagem que retrata a paisagem das margens do rio Javari, afluente da margem esquerda do Amazonas, perto de Santarém. Castelnau tenta mesmo reproduzir os índios Mayoruna e Matis que aí viviam.



Figura 1 – Indígenas Mayoruna e Matis que viviam e ainda vivem na região do rio Javari, afluente da margem esquerda do Amazonas, perto de Santarém.

Fonte: Desenho de Francis Castelnau (1847).

O que se observa, como já assinalamos, é a necessidade de mostrar o Brasil como tudo o que a Europa não é, como o avesso do Velho Mundo. E essa diferenciação se dá, principalmente, pela paisagem tropical, já que a natureza é o que mais distancia o Brasil da Europa. É o caso, não só da vegetação, como de elementos da paisagem que atraem e chocam, ao mesmo tempo, como se dá no texto abaixo:

Alguns dias depois, fiz uma excursão tanto mais interessante quanto me fez travar conhecimento com uma vegetação, que eu não tinha ainda visto em parte alguma, e tão diferente das anteriormente encontradas, que eu quase me acreditaria transportado noutro país. Em verdade nada fere mais a atenção do que o aspecto das restingas, que se podem definir como faixas de terreno chato, compreendidas entre o mar e as montanhas, que descem até elas. As restingas têm de fato uma largura dependente de maior ou menor distância da base da montanha;

são muito pouco elevadas acima do nível do mar, o bastante todavia para não serem jamais por ele invadidas. Vezes frequentes, quando têm extensão considerável, apresentam lagoas de água doce ou levemente salgadas, formadas essencialmente pelas águas das montanhas; a estas é que particularmente cabe a denominção citada. A que explorei em primeiro lugar chamase Copacabana, do nome de uma bonita capelinha situada no alto de um cômoro, no meio da planície. O caminho que ela nos conduz começa à direita da extremidade de Botafogo, insinuando-se logo em seguida entre duas montanhas, uma das quais, à esquerda, tem o nome de morro do Telégrafo, ou da Babilônia. É na saída desse desfiladeiro que se encontram os restos de um antigo forte português, de que ainda se vê um velho pórtico muito bem conservado, bem como a base de dois bastiões que flanqueavam. Vê-se, ainda hoje, no bastião da esquerda, uma amostra dos canhões que o guarneciam, defendendo com êxito esta parte da costa, se não fossem eles talvez mais fáceis de abordar do que se imagina. Passada a fortaleza e após uma rápida descida, achamo-nos nas areias brancas da restinga; é então que a vista desvenda com curiosidade a vasta planície, onde não se ergue uma só árvore, mas apenas alguns grupos de arbustos, espalhados aqui e ali, surgindo da areia como pequenos oásis e compostos de plantas diversas... (CASTELNAU, 2000, p. 39-40).

Como observado anteriormente, podemos fazer associações com passagens dos *Devaneios do caminhante solitário*, de Rousseau. Trata-se de momentos em que a descrição da natureza é pretexto para divagações, desencadeando o trabalho do imaginário e levando quase a uma espécie de êxtase, a uma perda do racional. A paisagem funciona como uma espécie de droga, de entorpecente, provoca delírio no narrador, levando-o até a ver neve e gelo do pólo nos Trópicos. No trecho abaixo, esse êxtase é interrompido bruscamente, por um incêndio e um prenúncio do que poderia acontecer

com as matas brasileiras:

ao passar pelo ponto em que, através de estreito canal, uma parte da baía penetra por entre as montanhas, para formar o chamado Saco de Jurujuba, vi-me subitamente diante de um espetáculo admirável, diante do qual esmaeceram todas as cenas até então presentes à minha imaginação. Meus olhos fascinados não sabiam como desviar-se da magia desse quadro. Como o firmamento houvesse escurecido após o pôr-do-sol, uma bruma tênue velava o contorno das montanhas; a superfície cinzenta e baça das águas que rolavam a seus pés harmonizava-se com ela de modo tão perfeito, as formas brancacentas e laceradas dos rochedos emersos de tal modo se destacavam sobre o fundo escuro do céu, que eu quase me julgaria transportado entre os gelos do pólo, se não fosse o ruído que fazia de quando em quando a haste suculenta de alguma planta tropical, triturada pelos dentes do meu cavalo impassível. Ia afastar-me, quando a cena repentinamente mudou; a montanha que ficava à minha frente pareceu escurecer um pouco, como se uma nuvem descesse sobre ela; pouco depois, no meio dessa mancha escura brilhou um clarão vermelho, que se fez cada vez mais vivo, estendendo-se também rapidamente. Dentro em pouco vasto incêndio envolveu toda a montanha, iluminando as sombras da noite e projetando ao longe, na superfície lisa da baía, longas esteiras de luz. Assisti à destruição dessas florestas sem igual, que um dia, talvez bem distante, os filhos da terra chorarão com amargura. (CASTELNAU, 2000, p. 43).

Observa-se nessa passagem uma teatralização do espetáculo que está sendo apresentado, na medida em que se muda o cenário abruptamente. Como se a imaginação e a sensibilidade cedessem o lugar ao racional, que reflete sobre o que pode acontecer no futuro a essa paisagem tão impressionante... Os gelos do pólo, criados pelo imaginário, no delírio do narrador em contato com a exuberância da natureza, transformam-se rapidamente em outro cená-

rio. A teatralização impele até de falar em mudança de cena...

Emcontram-se, nos textos de Castelnau duas questões, pelo menos, que podem trazer contriubições ao estudo do pensamento do século XIX: a ideia da eterna primavera, do lugar onde o trabalho não se faz muito necessário, da vegetação luxuriante e abundante. Mas, também, a da existência e do desenvolvimento das raças, do cientificismo, que já começava a dominar o pensamento francês daquele momento. As referências científicas de Castelnau apresentam marcas indiscutíveis de um homem do eu tempo, herdeiro da teoria dos climas, do iluminismo, adepto do cientificismo, do positivismo, anunciando o evolucionismo e o determinismo, já em elaboração entre os seus contemporâneos.

Assim que se chega da Europa, pela primeira vez, sob os trópicos, fica-se particularmente chocado com as cores variadas que apresentam o sistema cutâneo dos homens à nossa volta. O Brasil, mais do que qualquer outro país, encontra-se nessas condições; logo ao chegar, você é espremido por gente de todas as nuanças, desde o preto mais escuro até o amarelo cobre. [...] O que você menos encontra são os donos aborígines do solo, que quase só são representados por alguns mestiços vindos como muladeiros das províncias de São Paulo ou das minas. (CASTELNAU, 2000, p. 130-131).

A mistura de raças, o colorido das peles atraem e fascinam, ao mesmo tempo em que surpreende o fato de não se ver índios propriamente ditos. Certamente, no imaginário de Castelnau, ele aqui encontraria, logo ao desembarcar, uma selva repleta de índios, talvez alguns canibais, possíveis espécies humanas a serem estudadas. Possuindo contatos no Rio e tendo logo sido convidado a assistir ao casamento de D. Pedro II, como aristocrata que era e, além do mais, em missão do governo francês, sua visão de Brasil havia sido construída por leituras muito precisas: era a formação

de um homem pós-iluminismo, que lera Rousseau e Montesquieu, com tudo o que isso possa significar em relação ao olhar sobre a natureza e paisagem americanas, bem como sobre a população. Alguns outros trechos corroboram essas visões e leituras, como esses, por exemplo: "A mania de celebrar festas chegou aqui a um grau extremo; não se passa uma semana sem que haja uma ou duas. Creio que os dias feriados são mais numerosos que aqueles consagrados ao trabalho." (CASTELNAU, 2000, p. 62).

Podemos concluir que, na França do século XIX, a crença no fato e na possibilidade de formular simplesmente o que aconteceu tornam-se dogmas. A História alcançara o seu alvo: o de ser considerada ciência. Nesse clima, de predomínio da Ciência, como pretender que o poético ainda tivesse algo a ver com a História ou com a Ciência? A maior ambição do relato de viagem passa a ser a possibilidade de narrar com isenção, numa ambição de historiador positivista. No entanto, observa-se, lendo Castelnau, que, naquele momento, existe uma tensão entre o poético e a tentativa de objetividade científica, na literatura de viagem. Castelnau se encanta com a paisagem e oferece muito material de reflexão teórica sobre o romantismo, nos inúmeros momentos em que pretende descrever a natureza deslumbrante que percebe, confessando não encontrar palavras e lamentando não ser um grande pintor para poder reproduzir a riqueza da paisagem. Seus relatos se prestam a muitas discussões, em várias disciplinas, tanto para o romantismo, como já foi dito, por ser defensor da crença no progresso da igualdade e da fraternidade, no deslumbramento com a paisagem, com tudo o que se opõe à França, quanto para a corrente que valoriza a supremacia da objetividade científica, nas narrativas. O refúgio encontrado na natureza torna-se um estímulo à auto-reflexão liberadora. A possibilidade de uma verdadeira felicidade só passa a ser possível num lugar que seria o avesso da Europa. Verifica-se que a noção de utopia da paisagem relaciona-se, necessariamente, com a noção

96

do *exotismo*, vinculada até hoje ao continente americano, pelos europeus. Esta palavra – *exotismo* – adquire uma nova carga semântica no século XIX. "Além de 'afastado', 'estrangeiro', 'de fora', ela passa a significar 'esquisito', 'extravagante', 'bizarro', ou, como se lê no Webster, aquilo 'que tem o encanto ou a fascinação do não familiar'." (ROUANET, 1991, p. 72). A admiração que o fascínio pela natureza e a paisagem brasileiras exerciam sobre os viajantes europeus muito contribuiu para a própria noção que os autores românticos tinham da idéia de construir uma nação. Um exemplo claro disso seria uma passagem do texto de José de Alencar, *Como e porque sou romancista*: "O mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minh'alma penetrou no passado de sua pátria." (ALENCAR, 1893, p. 46).

Essa tensão 'imagem positiva' versus 'imagem negativa' é importante para nós, na medida em que comandará a discussão sobre o racismo científico e a inferioridade dos povos não-europeus, que marcará a cultura brasileira do século XIX. Com efeito, a consciência moderna lê o selvagem como o contrário do progresso: são povos sem história, sem religião, sem escrita. Mas são livres e nobres, sem leis, sem vícios e sem propriedades. Ou seja, há aqui a soma de duas visões: uma 'positiva' para os europeus, povos civilizados, proclama as vantagens do progresso; outra 'positiva' para os selvagens, denotando desencanto com a civilização.

Essa ambivalência do discurso europeu diante das realidades 'exóticas' torna possível a recuperação da natureza, transformando-a em fonte de inspiração. Na verdade, o século XIX será fortemente marcado por essa questão, constituindo um emaranhado de idéias que precisamos entender para podermos prosseguir no nosso estudo.

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tip. De G. Leuzinger & Filhos, 1893.

BUFFON, Georges-Louis Lecler, comte de. *Discours sur le style*. Hull: Ed. University of Hull, 1978.

CASTELNAU, Francis de. Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para- exécutée par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 à 1847, sous la direction de Francis de Castelnau. Paris: Chez P. Bertrand, Libraire-Editeur, 1850. 6 v. (Texto lido nas bibliotecas do Arsenal e na BNF. Reprodução de toda a obra, que será mais aprofundada no Brasil).

_____. Expedição às regiões centrais da América do Sul. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

A leitura paisagística da festa da virgem de Nazareth de Saquarema

Ana Carolina Lobo Terra⁵⁰

Geografia e religião sempre fizeram parte da vida do ser humano. Em tempo anterior a ciência geográfica e as instituições religiosas, o ser humano já praticava geografia e cultuava de alguma forma a natureza. Dada a complexidade que envolve a geografia e a religião é possível relacioná-las através da dimensão espacial, ampliando a compreensão da sociedade em termos econômicos, sociais e políticos, tornando inteligíveis as espacialidades e temporalidades expressas, caracterizando-as nas estruturas da paisagem. Sendo a paisagem o que se lê, com a dimensão real do concreto, o que se mostra e a representação do sujeito, que codifica a observação; a mesma é o fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos culturais e sagrados (MELO, 2001). Salientamos que o verdadeiro significado do sagrado vai além de imagens, templos e santuários, porque as experiências emocionais dos fenômenos sagrados são as que se destacam da rotina e do lugar comum.

Segundo Cosgrove e Jackson (2003, p. 16), "a paisagem permanece um terreno fértil para os geógrafos culturais", ela nos permite a apreensão e percepção de elementos que simbolizam a comunicação que sustentam o significado da relação social. Nessa perspectiva, Rosendahl (2001, p. 27), afirma que "o impacto da religião na paisagem não está limitado somente às características visíveis, tais como locais de culto [...] mas, também, na experiência da fé." Construção retórica, aliada à nossa concepção, interpretação

⁵⁰ Mestre em Geografia (PPGEO/UERJ). anacarolina.terra@gmail.com.

e percepção do mundo, a paisagem figura como uma exteriorização simbólica (CAUQUELEN, 1989). Comungando com a ideia de que o homem, a partir de sua utilização e necessidades, é o responsável por imprimir valor aos elementos do mundo natural (FREITAS, 2002; COSGROVE; JACKSON, 2003; COSGROVE, 2004), o gesto humano nas paisagens pode ser interpretado como uma marca de afirmação do vínculo, harmônico ou conflituoso, do acordo entre religião e natureza. De acordo com Shama, estamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, mas na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente, compondose tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha (SHAMA, 1996). Nesse sentido, o símbolo e seus significados criam as camadas de simbólica densidade dos lugares (MARCIAL, 2008).

Se a paisagem funciona como expresso do vínculo social, caberá a paisagem religiosa à preservação de *suportes de memória* da comunidade religiosa que nela se insere. Seja por meios materiais ou imateriais, seja por costumes ou objetos que tragam lembranças ou práticas de um comportamento social, esse tipo de paisagem trará sentidos religiosos às práticas e atividades religiosas (SHAMA, 1996).

A paisagem religiosa percebida e legitimadora das marcas estruturantes e estruturada nos permitiu pensar no ser e no agir do imaginário social do devoto católico mariano (BACZKO, 1984). Com vistas à motivação religiosa presente na festividade de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema, encontramos a mesma intrinsecamente ligada ao santuário mariano saquaremense, uma vez que sua própria história de construção atém-se a história do homem de saquarema e sua devoção. A festividade realizada no calendário litúrgico de 30 de agosto, data que marca o início da novena, até 8 de setembro, dia da coroação e da procissão de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema, tendo como trajeto espacial as

ruas principais da cidade de Saquarema, município do Estado do Rio de Janeiro (MATTOS, 1987). A paisagem religiosa percebida em Saquarema é ampliada durante o tempo da festividade, permitindo a difusão do tempo sagrado e seus valores (ELIADE, 1962). A paisagem religiosa fixa, considerada no complexo religioso saquaremense composto pela Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema e pela Gruta de Nossa Senhora de Lourdes, ambas localizada na no rochedo, sofrem ampliação com novo visual. Trata-se do cortejo que marca o itinerário simbólico, ou seja, a mobilidade do espaço sagrado móvel, na procissão realizada com a imagem de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema após sua coroação, pelas ruas da cidade da qual é a padroeira.

Com base nos estudos de Rosendahl (2002, p. 11), compreendemos que "geografia e religião, se encontram através da dimensão espacial, uma porque analisa o espaço, a outra porque, como fenômeno cultural, ocorre espacialmente." Nesse contexto espacial, as religiões imprimem no espaço, paisagens religiosas que se comunicam com as pessoas através dos símbolos sagrados. Concordamos com Cosgrove (2004, p. 98), ao enfatizar que a paisagem nos mostra que a geografia está em toda parte "que é uma fonte constante de beleza e feiúra de acertos e erros, de alegria e sofrimento, tanto quanto é de ganho e perda." As paisagens estão cheias de significados simbólicos expressando as marcas da apropriação e transformação do meio ambiente pelo ser humano. A paisagem religiosa expressada através das formas arquitetônicas e de símbolos religiosos exerce uma demarcação espacial para poder traduzir os valores e crenças das pessoas. Aos olhos dos fiéis é considerada como templo sagrado, ou seja, como espaço onde eles se comunicam com forças sobrenaturais. Invocando-as, ou até mesmo dedicando por meio de cultos, preces como maneira de reverência ao seu ser divino. A forma de se cultuar depende de cada segmento religioso. As crenças religiosas ganham força e expressão quando

são materializadas em lugares sagrados. As religiões se constituem na paisagem através dos templos, pontos fixos, produzindo uma identidade cultural local (DESBURY; CLOKE, 2009).

A paisagem religiosa, construída pelo comungar das relações entre natureza e religião, transpõe o lócus da alteridade da transcendência posta fora do sujeito e do mundo para a alteridade experimentada na intimidade do sujeito (CSORDAS, 2004). Ou seja, o *totalmente outro* se transmuta no *intimo outro*, de modo que a alteridade que estava fora do sujeito passa a ser experimentada como uma experiência estrutural da diferença irredutível entre as representações culturais e a realidade corporal de um "outro" que escapa sempre das tentativas de seu aprisionamento pela teia de sentidos produzida pela cultura. Como afirma Csordas (2004, p. 168), "o erro dos fenomenologistas foi fazer uma distinção entre o objeto e o sujeito da religião quando, na verdade, o real objeto da religião é a objetivação de si." Ou seja, o objeto da religião não é o outro, mas a aporia existencial da própria alteridade.

Segundo Csordas (2004), decorre disto que o totalmente outro e o intimamente outro são dois lados da mesma moeda, de forma que não precisamos escolher entre eles. Neste sentido, o apelo que as práticas religioso-ecológicas exercem sobre os indivíduos na contemporaneidade poderia ser pensado como a busca por um horizonte que se abre para a experiência da alteridade irredutível, que as religiões institucionais aprisionaram nas suas representações teológicas e doutrinárias. Assim, a experiência do sagrado corporificado na natureza, encontra no habitus ecológico contemporâneo um importante ponto de ancoragem e de plausibilidade. Neste contexto de intensa sensibilidade ecológica associada ao sagrado, podemos identificar a alteridade estrutural corporificada na paisagem, como a referência englobante para a dimensão da experiência humana que, irredutível à simbolização, aponta reiteradamente para o além (ou aquém) do dizível sobre si e o mundo.

Sendo a paisagem o receptáculo, o cenário, a vivência e a simbologia da ação do homem, é uma estrutura visível, na qual a mensagem que nela se escreve em termos geossimbólicos (BON-NEMAISON, 2002) reflete o peso do sonho, das crenças, religiosas ideológicas e/ou políticas, dos homens e de sua busca de significação. No descortinar da paisagem do lócus objetivado na festividade de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema é possível compreender seus significados e traços culturais nas diferentes temporalidades. O simbolismo expresso na paisagem religiosa exerce uma influência transcendental nos fiéis cristãos. Nesse sentido, a representação da realidade fica presa em um jogo de simbologia, as pessoas para se comunicarem culturalmente, transformam os elementos do mundo material em um mundo de símbolos. Dando assim, a esses elementos significados e atribuições de valores. A vida religiosa exige um lugar e, a paisagem religiosa, é a forma e os fluxos ocorridos neste lugar.

103

A comunidade de indivíduos que participam da memória histórica, no tempo e no espaço, e acreditam na sua ideia enfatizam a vivência e a identidade religiosa. Cada comunidade religiosa se estabelece no mundo sagrado onde participa e realiza a "alquimia ideológica pela qual se opera a transfiguração das relações sociais em relações sobrenaturais, inscritas na natureza das coisas e, portanto, justificadas", conforme Bourdieu (1987, p. 33) nos relata. O sentimento religioso do homem, no estudo realizado, ganha maior força coletiva no lugar, podendo adquirir uma dimensão transcendente. As reflexões de lugar sagrado incluem relações com a cultura, reforçando sua unidade e identidade. A vida religiosa exige um lugar sagrado. A experiência da fé, em termos geográficos, deve ser explorada no lugar em que ela ocorre (ROSENDAHL, 2002).

Uma paisagem religiosa distingue-se por reconhecer um ponto impregnado de sacralidade. Independentemente da forma fixa que esta manifeste. Essa singularidade, na medida em que é percebida, experimentada e vivida pelos seus visitantes, atinge unicidade e sacralidade originando a prática das peregrinações e de outras modalidades de comportamento religioso. Essas, por sua vez, irão fortalecer a própria qualificação do lugar em termos da santidade que se lhe reconhece (SANTOS, 2004). Bertrand e Muller (1999, p. 219) alude à religiosidade popular *versus* religiões oficiais, exemplificando tal dicotomia com a existência de peregrinações a "santuários não reconhecidos ou dificilmente aceitos pelas hierarquias." Essa teoria nos permite pensar na dimensão política da paisagem religiosa.

A paisagem religiosa, em uma reflexão inicial, poderá ser reconhecida como oficial quando for planejada e construída por determinada instituição religiosa. Em contrapartida será reconhecida como vernacular quando for originada pelas vivências e relações do homem religioso comum em seus lugares sagrado. As paisagens religiosas vernaculares figuram como pretextos para reuniões gigantescas nas quais se pode comungar e vivenciar com os outros da mesma comunidade religiosa (MAFFESOLI, 1997).

Ao privilegiar a gênese da paisagem religiosa poderemos classificá-la como fixa ou móvel. A paisagem religiosa será fixa quando seus fixos funcionais encontram-se presentes durante a temporalidade cotidiana e a temporalidade extraordinária. Será móvel, quando for detentora de mobilidade, sendo criada somente na temporalidade festiva do calendário litúrgico. Tal teoria poderá ser enquadrada na seguinte tipologia para estudos de paisagem religiosa.

Ouadro 1 – Possível Tipologia de Estudos da Paisagem Religiosa.

Abordagem	Classificação		
Gênese	Fixa: quando o agente	Móvel: quando o	
	construtor e regulador	agente construtor	
	é uma determinada	e/ou regulador é a	
	instituição religiosa.	vivência do homem	
	Sua forma espacial	religioso no espaço.	
	permanece no tempo	Sua forma espacial	
	do calendário comum	é criada pelo grupo	
	e no tempo do	social religioso no	
	calendário de festas	calendário das festas	
	religiosas.	religiosas e possui	
		mobilidade espacial.	

Fonte: Terra (2011).

Em Saquarema, a paisagem apresenta as duas classificações. A paisagem religiosa será fixa, marcada pela Igreja Matriz e pela Gruta de Nossa Senhora de Lourdes; e, será móvel na temporalidade da festa, com a criação de uma singular paisagem religiosa, de maior amplitude e relacionada à própria dinâmica da festa, dentro da escala espacial da geofácie⁵¹, caracterizada, em especial, pela procissão, que figura como o itinerário simbólico na análise.

51 O geógrafo Bertrand (1972) qualifica um sistema de classificação ao estudo de paisagens composto de quatro níveis temporais-espaciais: a zona, o domínio, a região, reconhecidos como unidades superiores, e o geossistema, com suas divisões do geofácies e do géotopo, reconhecidos como unidades inferiores. Os geofácies correspondem a um setor fisionomicamente homogêneo onde se desenvolve uma mesma fase de evolução geral do geossistema. Nesse mote, a geofácie, com escala que abrange de um até dez quilômetros quadrados, figura como recorte espacial coeso importante na análise de nossa dissertação. Nesse recorte será possível a leitura da paisagem religiosa.

O nome procissão é originário do latim processione, significa "marchar para frente". Designa um ritual religioso, em que sacerdotes, irmandades e seguidores de um culto caminham, geralmente em filas, entoando ou recitando preces, levando expostas as imagens ou relíquias veneradas. A procissão é um ritual que, narrando um texto bíblico, superpõe, através de sua representação dramática, uma tradição vivida e definida localmente (MANOEL, 2004). Na procissão em si, a dádiva perpassa o mundo material, visto que os sacrifícios e a oferenda, constituem em si a expressão máxima da dialética da dádiva e contra-dádiva. Portanto, as relações de dádiva no evento, procissão de Nossa Senhora de Nazareth de Saguarema está diretamente ligada aos bens simbólicos. Segundo Bourdieu, bens simbólicos "são as trocas, ou transações nos mercados de bens culturais ou religiosos [...] os bens simbólicos são espontaneamente alocados, pelas dicotomias comuns (material/espiritual, corpo/espírito)." (BOURDIEU, 1997, p. 157). O estudioso classifica como economia da oferenda o tipo de transação que se instaura entre a Igreja e os fiéis e os trabalhos sobre a economia de bens culturais. Para o autor, na economia da oferenda, a troca se transfigura em oblação de si a uma espécie de entidade transcendente. Na maior parte das sociedades, não se oferecem materiais brutos à divindade, como ouro, por exemplo, e sim trabalhado. O esforço de transformar a coisa bruta em objeto belo, em estátua, faz parte do trabalho de eufemização da relação econômica.

Para alcançar o milagre, a contrição, o sagrado, os fiéis precisam santificar suas dádivas pela graça divina. Segundo Mauss (1974, p. 53), "[...] direitos e deveres, que se mostram simétricos dão vazão à circulação de dádivas entre os diversos grupos." Nesse prisma, tudo circula, as dádivas circulam, mas na realidade, o que está em jogo são as alianças espirituais. Trocam-se matérias espirituais por meio das dádivas. Os homens estão ligados espiritualmente a seus bens que, quando passados a outrem, estabelecem ligação

espiritual com o doador. E, neste sentido, misturam-se doadores e beneficiários, homens, coisas e matéria espiritual (MAUSS, 1974).

Na visão de Marcel Mauss (1974) a dádiva não é antes de tudo um sistema econômico, mas um sistema social das relações de pessoa a pessoa e das pessoas para com as divindades. Segundo essa teoria, a dádiva está presente nas diferentes classes da sociedade, tanto nas modernas, como nas mais tradicionais. Desta forma, ela constitui um sistema social genuíno, com especificidades próprias e diferentes dos outros sistemas existentes na sociedade. Portanto, mesmo hoje, a procissão de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema, está vinculada a um sistema de dádiva, pois, a mesma propicia um vínculo social muito amplo. Não isolada, uma vez que as festividades que ocorrem paralelamente e em função da mesma, causam uma aproximação social maior.

A imagem de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema encontrada em 1630, funciona como o símbolo (BOURDIEU, 1984), podendo ser basicamente, uma síntese simbólica que oferece os traços da mulher mulata, figura feminina presente em maioria na sociedade brasileira, permitindo assim uma aproximação mais direta da população e, assim, a devoção; a forma, de aproximadamente sessenta a setenta centímetros de altura, conforme as imagens de outras Nossas Senhoras brasileiras, com a Nossa Senhora de Nazareth, do Pará e Nossa Senhora da Conceição Aparecida, de São Paulo.

A sua vestimenta possui cores de seu manto, vermelho e azul, que se remete a Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal e do Brasil à época de seu descobrimento em 1630. A mensagem de devoção:

Oh! Virgem Imaculada, Mãe de Deus e Nossa Mãe, que vos dignaste abrir nesse santuário, a fonte de vossas graças mais singulares, eis-me prostrado aos pés de vossa venerada e

milagrosa imagem. Suplico-vos, Oh! Senhora de Nazareth, com a mais filial confiança, livrai-nos a mim e aos que me são caros, aos saquaremenses e a todos os brasileiros, dos males que nos afligem e concedei-nos os favores e as graças de que necessitamos. Oh! Mãe da Misericórdia, pela sagrada paixão de vosso divino filho, pelas dores e angústias de vosso coração materno, tende compaixão de mim, dos saquaremenses, dos brasileiros e não me deixeis sair deste vosso santuário sem que primeiro tenhas apresentado ao vosso caro Jesus as minhas ardentes súplicas. Abençoai-me, oh, Mãe! Espero em vós e não esperarei em vão!

Repleta de valores de diferentes naturezas, como os valores de uma identidade cívica de abrangência nacional e local, nas remitências ao povo brasileiro e ao povo saquaremense, os valores da sacralidade na maternidade dos homens e de Jesus Cristo, funcionando como protetora dos homens e veículo de comunicação entre o devoto e Jesus; além de outros elementos visuais em simultaneidade. A totalidade da imagem, aliada a um discurso religioso, constitui um instrumento de poder. Um símbolo estruturado e estruturante que condicionará novos habitus a população, permitindo assim, a criação de uma paisagem religiosa.

Por fim, percebemos na procissão a vivência do extraordinário (ROSENDAHL, 2002). Durante o trajeto processional, com a imagem milagrosa percorrendo as ruas da cidade, tornou-se possível o vislumbrar de um circuito religioso, onde cada ponto do deslocamento serve como ponto de encontro e fortalecimento da identidade religiosa. A forma simbólica da procissão traz em si tradições e rituais que remetem a outras temporalidades e a solidariedade social (BECK, 1997). Os grupos que a compõem – clero, irmandade, banda e leigos – remetem-se a história do culto, permitindo-se contemplar um interiorizamento do sagrado. A procissão somada à dinâmica da paisagem religiosa condicionará um novo

habitus (BOURDIEU, 1980) a população (DESBURY; CLOKE, 2009), permitindo, a aquisição dos valores e ideais presentes no discurso religioso; tornando a festividade um pólo difusor do sagrado (SANTOS, 2004), para os saquaremenses, os romeiros, os turistas religiosos e os demais grupos presentes.

A vivência da paisagem religiosa e do itinerário simbólico existentes na procissão da festividade de Nossa Senhora de Nazareth de Saquarema permite a criação de uma identidade religiosa católica mariana saquaremense em seu lugar.

Referências

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux*: mémories et espoirs collectifs. Paris: Payot, 1984.

BECK, Hanno (Ed.). Alexander von Humboldt. Darmstadt: Edição dos Estudos, 1987-1997. 7 v. (Forschungsunternehmen der Humboldt Gesellschaft).

109

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global: um esboço metodológico. $Revista\ IGEOG/USP,$ São Paulo, USP, n. 13, 1972.

BERTRAND, Jean-René.; MULLER, Colette. Géographie des pèlerinages. *Religions et territoires*, Paris, L'Harmattan, p. 39-63, 1999.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: COR-RÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural*: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

BOI	JRDIEU, Pierre. O poder simbolico. Lisboa: Difei, 1980.
	Questions de sociologie. Paris: Les Éditions de Minuit
1984.	
	Gênese e estrutura no campo religioso. In: BOURDIEU
P. A econo	mia das trocas simbólicas. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes
1987.	
	Méditations pascaliennes. Paris: Seuil, 1997.

CAUQUELIN, Anne. L'invention du paysage. Paris: Plon, 1989.

110

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

COSGROVE, DENIS; JACKSON, Peter. Novos rumos da geografia cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CSORDAS, Thomas J. Asymptote of the ineffable: embodiment, alterity, and the theory of religion. *Current anthropology*, v. 45, n. 2, p. 163-185, 2004.

DESBURY, J. D.; CLOKE, Paul. Spiritual landscapes existence, performance and immanance. *Social & Cultural Geography*, v. 10, n. 6, Sept. 2009.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1962.

FREITAS, Inês Aguiar. A janela de Hitler. *GeoUERJ: Revista do Departamento de Geografia da UERJ*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme*: vagabondages initiatiques. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

MANOEL, Ivan A. *O pêndulo da história*: tempo e eternidade no pensamento católico. Maringá: EDUEM, 2004.

MARCIAL, Adriana Pires. *Largo de Santo Antonio ontem... Largo de Santo Antonio hoje*: o estudo das camadas de densidade simbólica e as narrativas urbanas. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*: a formação do estado imperial. São Paulo: Hucitec, 1987.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *Sociologia e antropologia*, São Paulo, EPU, p. 209-233, 1974.

MELO, Vera M. Paisagem e simbolismo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, política e religião. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Espaço e religião*: uma abordagem geográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

SANTOS, Maria da Graça M. P. *Espiritualidade e território*: estudo geográfico de Fátima. 2004. 678 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2004.

SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TERRA, Ana Carolina L. *A marca da fé no círio de Nazareth*: lócus da paisagem religiosa e do itinerário simbólico nos festejos de Saquarema. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Paisagem e alteridade: o dom e a troca

Maria Luiza Berwanger da Silva⁵²

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de presença retrospectiva.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe fibrilhas de caminho, de horizonte e nem percebe que as recolhe para um dia tecer tapeçarias que são fotografias de impercebida terra visitada.

113

A paisagem vai ser. Agora é um branco a tingir-se de verde, marrom, cinza, mas a cor não modela. A pedra só é pedra no amadurecer longínquo.

E a água deste riacho não molha o corpo nu: molha mais tarde.

A água é um projeto de viver [...]

(ANDRADE, 2006, p. 730-731).

Parcourons la géographie ainsi nouvellement établie, qui n'est plus seulement cette proie dês découvreurs et des conquérants mais le tendre lieu de l'aimant et de l'amante, le dur enjeu du travail, l'interjection de la souffrance et de la joie, qui surajoutent au réel.

(GLISSANT, 1997, p. 188).53

Como traduzir a fertilidade desta Paisagem que tanto confessa distintos espaços e cronologias, quanto os transgride, sintetizando, a seu modo, a produtividade desta cartografia para o pensamento brasileiro hoje, artístico e não-artístico? Imagem de certo enigma a ser decifrado pelo Sujeito-local e pelo Sujeito-estrangeiro, aquém e além de geografias, subjetividades e campos disciplinares? Fábula do lugar tropical à espera do olhar que a percebe, desdobrando-a?

Se toda prática da decifração paisagística passa pelo diálogo que o Mesmo estabelece com o Outro, com vistas à busca de plenitude insuperável, então evidenciar o efeito de revitalização captado deste Outro-Diverso corresponde a rememorar a passagem da presença estrangeira pelo espaço brasileiro.

Presença exemplar da incursão francesa, Claude Lévi-Strauss, ao brindar a cultura nacional com sua obra *Tristes Trópicos*, sublinha certa percepção do lugar brasileiro como fábula dupla: toda descrição geográfica desdobra-se em geografia simbólica, fazendo-se arquivo da subjetividade em constante processo de deslocalização e de conseqüente relocalização e que Claude Lévi-Strauss configura exemplarmente.

^{53 &}quot;Percorramos a geografia assim novamente estabelecida que não é mais apenas esta presa dos descobridores e dos conquistadores, mas o termo lugar do amante e da amante, a dura fabricação do trabalho, a interjeição do sofrimento e da alegria que se acrescentam ao real." (traduzido pela autora deste estudo).

Antropólogo singular, conquanto articula o ato de captação do real mediando-o pelo sentimento da intimidade lírica, Claude Lévi-Strauss lega à comunidade local esta dupla imagem da paisagem em que o espaço medido e cartografado é continuamente refeito por uma cartografia outra, sob a égide da subjetividade transpessoal. Deste modo, a sedução deste antropólogo francês, quando observa:

Eis a América, o continente impõe-se. É fato de todas as presenças que animam no crepúsculo o horizonte instalado da baía; mas, para o recém-chegado, esses movimentos, essas formas, essas luzes não indicam províncias, povoados e cidades; não significam floristas, prados, vales e paisagens; não traduzem as iniciativas e os trabalhos de indivíduos que se ignoram uns aos outros, cada um fechado no horizonte estreito de sua família e de sua profissão. Tudo isso vive uma existência única e global. O que me cerca por todos os lados e me esmaga não é a diversidade inesgotável das coisas e dos seres, mas uma só e formidável entidade: o Novo Mundo. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 75-76).

115

Esta observação expressa o projeto de reter este desdobramento da Paisagem por sobre temporalidades e territórios a conhecer; como se toda imagem retida pela Alteridade decifrasse para o Mesmo-local o ponto de origem e de fundação, fundar paisagens como evidência de certa imagem na qual a surpresa do constante fluir mediatiza para o sujeito-perceptor o deslocamento ao Outro como efeito do sublime, como produto do olhar que constrói, difratando, e que percebe, ressimbolizando. Deste modo, fixar, neste fragmento de *Tristes Trópicos*, o grão seminal mais genuíno da vitalidade do estrangeiro para o imaginário brasileiro, na transparência da paisagem, corresponde a vislumbrar este gesto de errância à Alteridade não só como revitalização sorvida e incorpo-

rada pelo Mesmo, mas também como ressignificação que provoca no Outro certo movimento de retorno que intensifica a busca da diferença e do novo.

Convergência que efetua transferências de natureza simbólica e não-simbólica, este encontro do Mesmo com o Outro remete ao diálogo que o teórico da paisagem Michel Collot estabelece com Maurice Merleau-Ponty, ampliando a reflexão deste último. Dito de outro modo: às palavras de Maurice Merleau-Ponty, quando sublinha sobre a pintura de Cézanne:

Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Ele pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Essas relações abstratas deviam intervir no ato do pintar, mas reguladas a partir do mundo visível. A anatomia e o desenho estão presentes, quando ele dá uma pincelada, como as regras do jogo numa partida de tênis. O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da composição das cores ou um outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta. Ele comecava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava com os olhos dilatados. Ele 'germinava' com a paisagem. Esquecida toda ciência, tratava-se de recuperar por meio dessas ciências a constituição da paisagem como organismo nascente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132).

Michel Collot agrega uma reflexão multiplicada principalmente em texto de 2009, onde examina as fronteiras móveis e fluidas da percepção paisagística com vistas a marcar nelas o fio textual e transtextual das relações Paisagem/Mundialização; para

tanto, Michel Collot calca sua articulação teórico-crítica na figura do *espace transitionnel* que toma de empréstimo de D. W. Winnicott, definindo-o como "zone intermédiaire entre l'espace subjectif et l'espace objectif." (COLLOT, 2000, p. 222). Nas palavras de Michel Collot:

[...] la perception des paysages constitue un enjeu non négligeable pour nos sociétés : étant de moins en moins déterminée par un lien fonctionnel à la terre et au ciel, de moins en moins régie par des mythes admis universellement, elle peut être l'occasion d'une invention permanente des significations ou d'une répétition indéfinie des stéréotypes. (2000, p. 223).⁵⁴

Percepção ampla que, uma vez relocalizada no presente, incidirá na revalorização do fora (ou do *dehors*) como ponto de equilíbrio entre o coletivo e o privado e perspectiva da qual a certeza neste *intermezzo* (*in el mezzo del camino*, o antecipava Dante) garante a prática da constante oscilação entre um e outro (ou outros espaços); esta percepção paisagística funda territórios de confluência nos quais todo dom, dom do olhar, produz uma troca, troca de olhares, de figurações e, pois, de difrações do sentimento de paisagem em acréscimo produtivo que a reflexão de Michel Collot evidencia no processo de germinação traduzido por Maurice Merleau-Ponty no estudo sobre a pintura de Cézanne.

No fundo, trata-se de evidenciar nesta abordagem do olhar intermediado por um ato perceptivo o gesto da invenção como pro

^{54 &}quot;[...] a percepção das paisagens constitui uma prática não negligenciável para nossas sociedades: sendo cada vez menos determinada por uma ligação funcional à terra e ao céu, cada vez menos regida por mitos admitidos universalmente, ela pode constituir a ocasião de uma invenção permanente das significações ou de uma repetição indefinida de estereótipos." (fragmento traduzido pela autora deste estudo).

118

dutividade mais relevante para o estudo da Paisagem sob a égide das relações Mesmo/Outro. Dizer "invenção" corresponde a fazer referência ao grão seminal da Diferença que, reciprocamente, Próprio e Alheio trocam, tomando como ponto de partida a fabricação da memória residual, na base da prática da reinvenção. Assim, pois, Percepção/Reinvenção/Invenção constituem o solo da experiência sensível da modulação paisagística transgeográfica e transubjetiva. Em uma palavra: inventar paisagens, no contemporâneo, remete a este processo inconfesso no qual e para o qual toda imagem retida representa a vitalidade potencial do arquivo a desdobrar, desdobrar fios memoriais como prazerosa errância a lugares do imaginário. Neles, espacialidades e temporalidades novas cartografam "paragens" como condensações de significados e disponibilidades onde Local e Mundial recolhem imagens, constelações de imagens, memórias, fios memoriais a retecer, recriando, bem como a tecer, criando; (Ressalte-se que este ritmo duplo do refazer e do fazer evidencia o território de confluência entre a reflexão de Michel Collot e a de Merleau-Ponty com base na metáfora do "germinar"); constitui progressiva emergência da qual os "cinco sentidos" entrelaçados restituem ao Sujeito que os entrelaça, na prática do perceber, a certeza da permanente ressimbolização.

Na transparência deste "germinar" e deste "transitar", demarcados pelo *espace transitionnel*, dizer hoje "dom e troca" remete ao projeto teórico e à própria consolidação do projeto que Jean Starobinsky vem articulando desde 1994. *Largesse*: assim se intitulam a exposição no Museu do Louvre (Paris, 1994) e mais recentemente o livro (2007), duas figurações que encontram no *Essai sur le Don* (1922-1993) do antropólogo Marcel Mauss sua tradução a mais exemplar; como o afirma Jean Starobinsky:

[...] je ne me suis référé qu'indirectement [...] au système général des échanges, tels qu'ils ont été interprétés et discutés à partir de l'ouvrage fameux que Marcel Mauss avait publié en 1922-1923, essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les socités archaïques. Dans la situation d'aujourd'hui, il est assurément très important d'établir une sorte de grammaire historique de l'échange et de la dépense dans le registre de l'anthropologie, ou, de l'histoire, comme dans celui de la phénoménologie. (STAROBINSKY, 2007, p. 6).55

De certo modo, esta relocalização a que acena o crítico de *Largesse* já constitui o fundo da reflexão do prefácio de Claude Lévi-Strauss à obra completa, especialmente quando se refere ao *Essai sur le Don* do seu mestre Marcel Mauss. Recorta-se deste diálogo entre o crítico e o antropólogo aqueles ângulos e traços que a percepção poética resgata da percepção antropológica e que inserem a Paisagem na "república mundial" do pensar global e virtual. *Fait social total*, eis a imagem e o eixo articulador com que Claude Lévi-Strauss sintetiza o "dom" maior e inesgotável de Marcel Mauss para o conhecimento universal, definindo-o como:

119

Le fait total social ne réussit pas à être tel par simple réintégration des aspects discontinuus : familial, technique, économique, juridique, religieux, sous l'un quelconque desquels on pourrrait être tenté de l'appréhender exclusivement. Il faut aussi qu'il s'incarne dans une expérience individuelle; [...] toute interprétation doit faire coïncider l'objectivité de

^{55 &}quot;[...] Apenas me referi indiretamente [...] ao sistema geral das trocas, tal qual o foram interpretados e discutidos a partir da obra famosa que Marcel Mauss publicara em 1922-1923, ensaio sobre o dom, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Na situação de hoje, faz-se, seguramente, importante estabelecer um tipo de gramática histórica da troca e do gasto no registro da Antropologia, ou da História, bem como no da Fenomenologia." (traduzido pela autora deste artigo).

l'analyse historique ou comparative avec la subjectivité de l'expérience vécue. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. XXV-XXVI).⁵⁶

Publicada cinco anos após a escritura do prefácio à Sociologie et Anthropologie de Marcel Mauss (1950), a obra Tristes Trópicos (1955) faz-se consolidação prática e materialização da lição teórica de "o dom" e "a troca". Em Tristes Trópicos, como amostragem do conjunto da produção de Claude Lévi-Strauss, onde diferentes campos são postos em intersecção, aquém e além de fronteiras rigidamente demarcadas, a modulação harmoniosa e ampla deste antropólogo, comparatista avant la lettre e antecipador da interdisciplinaridade, reordena o olhar sobre a Paisagem: recolhe da projeção sobre o Outro a possibilidade de autoinvenção, quando dizer "autoinvenção" corresponde a configurar as ficcionalizações do Sujeito articuladas sob a égide das próprias transmutações observadas na Paisagem geográfica; como se toda cartografia estabelecida fosse projetada sobre o Sujeito-observador que nela efetua mudanças, mudando-se, travestindo-se das faces do Outro com vistas ao espaço a desenhar. Em síntese: invenção paisagística e invenção subjetiva tecem novos territórios do imaginário a percorrer, repercutindo distintos modos e formas de expressão. Como o faz Claude Lévi-Strauss ao descrever um pôr-do-sol que intitula de "Escrito no navio":

^{56 &}quot;O 'fato total' social não se constitui como tal pela simples reintegração dos aspectos descontínuos: familiar, técnico, econômico, jurídico, religioso, sob um dos quais se poderia apreendê-lo exclusivamente. Também é preciso que se encarne em uma experiência individual; [...] toda interpretação deve fazer coincidir a objetividade da análise histórica ou comparativa com a subjetividade da experiência vivenciada." (traduzido pela autora deste artigo).

[...] Há duas faces bem distintas num pôr-do-sol. No início, o astro é arquiteto. Só depois (quando seus raios chegam refletidos e não mais diretos), transforma-se em pintor. Assim que se esconde atrás do horizonte, a luz enfraquece e faz surgir planos a cada instante mais complexos. A luz plena é inimiga da perspectiva, mas, entre o dia e a noite, há lugar para uma arquitetura tão fantasista quanto temporária. Com a escuridão, tudo se achata de novo, como um brinquedo japonês maravilhosamente colorido. [...] Inúmeras redes vaporosas surgiram no céu; pareciam estendidas em todos os sentidos: horizontal, oblíquo, perpendicular, e inclusive espiral. Os raios do sol, à medida que iam declinando (qual um arco de violino inclinado ou reto para tocar cordas diferentes), estouravam-nas sucessivamente, uma, depois outra, numa gama de cores que pareciam propriedade exclusiva e arbitrária de cada uma. No instante em que se manifestava, cada rede apresentava a nitidez, a exatidão e a frágil rigidez de um fio de vidro, mas aos poucos se dissolvia, como se sua matéria superaquecida por uma exposição num céu repleto de chamas, adquirindo um colorido mais escuro e perdendo sua individualidade, se espalhasse em uma camada cada vez mais fina até sair de cena revelando uma nova rede tecida há pouco. Ao final, houve apenas tonalidades confusas e misturando-se umas às outras, tal como, numa taça, líquidos de cores e densidades diferentes, de início superpostos, começam lentamente a se fundir apesar de sua aparente estabilidade. [...] Nada é mais misterioso do que o conjunto de processos sempre idênticos, mas imprevisíveis, pelos quais a noite sucede ao dia. Sua marca aparece subitamente no céu, acompanhada de incerteza e de angústia. Ninguém sabe pressentir a forma que adotará, desta vez única entre todas as outras, o arqueamento noturno. Por uma alguimia impenetrável, cada cor consegue metamorfosear-se em sua complementar, quando se sabe muito bem que na palheta seria absolutamente indispensável abrir outro tubo a fim de obter o mesmo resultado. Mas para a noite as misturas não têm limites, pois ela inaugura um espetáculo

falso: o céu passa do rosa ao verde, mas é porque não prestei atenção em certas nuvens que se tornaram vermelho-vivas, e assim, por contraste, fazem parecer verde um céu que era mesmo cor-de-rosa, mas de um matiz tão claro que não pode mais lutar com o valor superagudo da nova tonalidade que, no entanto, eu não observara, pois a passagem do dourado para o vermelho acompanha-se de uma surpresa menor que a do rosa para o verde. A noite introduz-se, pois, como por um embuste. [...] (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 63-64).

De onde se observar que a reflexão de Michel Collot sobre a multiplicidade e o espraiar-se infinito do movimento perceptivo (immaîtrisable, indécidable, como o queria Jacques Derrida), incide nesta certeza da experiência plena do autotraduzir-se, quando autotradução e autoinvenção fazem-se imagens exemplares do "espaço vacante" a que se referia Carlos Drummond de Andrade na epígrafe a este estudo, evidenciando que o gesto de construir/reconstruir doa ao sujeito o prazer do reconciliar, da autorreconciliação consigo mesmo. "Une expérience est toujours un rapport au dehors, à un dehors du discours, ou de la langue, ou du corps, ou de la croyance", diz Julia Kristeva em conferência no Institut de la Pensée Contemporaine (2005), na qual configura a sedução da "vivência" como plenitude do perceber e do vivenciar. Não seria a Paisagem o arquivo vivo desta "vivência" ou desta expérience du vécu?

Arquivo vivo que, à luz contemporânea dos estudos paisagísticos, demarca o lugar de condensação e de expansão incontrolável do visto, do sentido e do imaginado: no rastro da Alteridade, a Paisagem faz-se hoje representação caleidoscópica da qual o fluir e o refazer incessantes retêm traços com os quais a memória fixa espacialidades diversas no corpo da letra. Deste modo, umas das possíveis figurações da relação Paisagem/Alteridade faz-se traduzir pelo redimensionamento do conceito de espaço em que a imagem da fronteira, limiar ou umbral é substituída pela consciência do constante atravessar, do infatigável transgredir. A função da Paisagem consiste justamente no estímulo à passagem como gesto e prática que recartografam o espaço, tornando-o geografia simbólica: uma vez desterritorializada, toda figuração espacial emergente da errância do Mesmo ao Outro recorta, desta experiência da ultrapassagem de fronteiras territoriais e subjetivas, o prazer da distância redesenhada; como se todo redesenho provocasse na paisagem da imensidão íntima o próprio prazer da autoinvenção; como se, ainda, sob todo Sujeito de faces plurais emergentes da invenção, pudessem identificar condensações de espaços a compor figuras que oscilam entre o reduto da condensação e o obstinado espraiar da passagem, entre uma e outra figuras o espaço intervalar tecido efetivando-se como lugar de estabilidade que concede tanto ao espaço condensado quanto ao espaço errante certa percepção de "encontros na travessia", imagem da comparatista brasileira Tânia Franco Carvalhal e que reediz, a seu modo, a concepção teórica de Jacques Derrida do que intitula de "parages" (paragens). Como as descreve este filósofo:

123

Parages: à ce seul mot confions ce qui situe, tout près ou de loin, le double mouvement d'approche et d'éloignement, souvent le même pas, singulièrement divisé, plus vieux et plus jeune que lui-même, autre toujours, au bord de l'événement, quand il arrive et n'arrive pas, infiniment distant à l'approche de l'autre rive. [...] Parages encore: ce nom semble émerger seul, c'est du moins l'apparence, pour consigner l'économie des thèmes et du sens, par exemple l'indécision entre le proche et le lointain, l'appareillage dans les brumes, en vue de ce qui arrive ou n'arrive pas au voisinage de la côte, la cartographie im-

possible et nécessaire d'un littoral, une topologie incalculable, [...] et l'ingouvernable. (DERRIDA, 1986a, p. 15-17).⁵⁷

Perspectivada de outro ângulo, (ou seja, do ângulo dos novos lugares espaciais construídos pela condensação e pela irradiação do espaço sob a égide da subjetividade), a figura das "paragens" encontra, na reflexão de natureza interdisciplinar de Claude Lévi-Strauss, uma ressonância de certa produtividade a ser definida.

Assim delimitado e contemplado em seu todo, pois, singular é o desenho que a curva do pensamento de Claude Lévi-Strauss estampa a todo estudioso da Paisagem atualmente: ainda que sua obra *Regarder, Écouter, Lire* (1993) constitua o desdobramento de *Tristes Trópicos*, no que se refere ao entrecruzamento que estabelece, no rastro da lição da apreensão subjetiva captada do *fait total* de Marcel Mauss como o configuramos, ainda que nesta obra de 1993 o acento sobre as "correspondências baudelairianas não procedam primeiramente da sensibilidade, mas seus ecos sobre os sentidos dependam de uma operação intelectual", como o afirma para assentar que "*les termes ne valent pas par eux-mêmes; seules importent les relations*" (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 93-97), mesmo assim, a matriz desta confluência poética e pictural como

^{57 &}quot;Paragens: confiemos a esta única palavra o que situa, totalmente perto ou de longe, o duplo movimento de aproximação e de distanciamento, por vezes o mesmo passo, singularmente dividido, mais velho e mais jovem do que ele próprio, sempre outro, à margem do acontecimento, quando acontece e não acontece, infinitamente distante da proximidade da outra margem. [...] Paragens ainda: este substantivo parece emergir sozinho, é ao menos o que aparenta, para marcar a economia dos temas e dos sentidos, por exemplo a indecisão entre o próximo e o longínquo, a aparelhagem nas brumas, em vista do que acontece e do que não acontece na proximidade da costa, a cartografia impossível e necessária de um litoral, uma topologia incalculável e não governável." (traduzido pela autora deste estudo).

modo e forma de dar a ver esta "paisagem primordial" encontra-se em *Tristes Trópicos*, justamente na modulação a meio tom que a música e a adesão a Chopin concedem ao antropólogo-escritor e ao escritor-antropólogo Claude Lévi-Strauss:

Por que Chopin, a quem minhas preferências não me conduziam especialmente? Criado no cunho wagneriano, eu descobrira Debussy em data bem recente, inclusive depois que as Núpcias, ouvidas na segunda ou terceira apresentação, tinham me revelado em Stravinsky um mundo que me parecia mais real e mais sólido do que os cerrados do Brasil central, fazendo desmoronar meu universo musical anterior. Mas no momento em que saí da França, era Peléias que me fornecia o alimento espiritual de que eu necessitava; então, por que Chopin e sua obra mais banal impunham-se a mim no sertão? Mais ocupado em resolver esse problema do que em me dedicar às observações que me teriam justificado, eu dizia a mim mesmo que o progresso que consiste em passar de Chopin a Debussy talvez seja amplificado quando ocorre no sentido contrário. As delícias que me faziam preferir Debussy, agora eu as saboreava em Chopin, mas de um modo implícito, ainda incerto, e tão discreto que eu não as percebera no início e fora direto para a sua manifestação mais ostensiva. Realizava um duplo progresso: ao aprofundar a obra do compositor mais antigo, eu lhe reconhecia belezas destinadas a permanecerem ocultas para quem não tivesse, primeiro, conhecido Debussy. Eu gostava de Chopin por excesso, e não por escassez, como é o caso de quem nele parou sua evolução musical. Por outro lado, para favorecer dentro de mim o surgimento de certas emoções, já não precisava da excitação completa: o sinal, a alusão, a premonição de certas formas bastavam. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 357).

Sob, pois, esta mediação efetuada pela palavra musical, que permite ao sujeito da percepção traduzir modos e formas captadas sobre "traços, sinais e alusões", a reflexão articulada em *Tristes Trópicos*, ao sublinhar a fertilidade da escritura múltipla, perten-

cente a saberes díspares, sublinha igualmente a consolidação do projeto de Claude Lévi-Strauss de compor seu arquivo das figurações do Estrangeiro, sob a transparência da própria figuração de sua subjetividade profunda, projeto e prática do projeto para o espaço que este intelectual requer e que propõe (talvez, involuntariamente) para o "estado de graça" das pesquisas sobre Paisagem, hoje. Refiro-me à autorreferencialidade, como hipótese de trabalho sobre o Brasil (refiro-me, sobretudo, à presença de intelectuais franceses pelo Brasil, a exemplo de Roger Bastide, Blaise Cendrars e Paul Claudel, figuras díspares, incontestavelmente, mas das quais a disparidade imprimiu vitalidade incomensurável no imaginário brasileiro; intelectuais franceses nos quais o "dom" sobre a paisagem brasileira, perspectivada pelo ângulo do transnacional, do transubjetivo e do transdisciplinar, legaram documentos à espera de investigação e que privilegiam a fisionomia do sujeito mundializado).

126

Configurada como provável intertexto mediador do diálogo Literatura/Antropologia, a autorreferencialidade corresponde à palavra que nomeia, explicitando, a passagem da reinvenção à invenção, compreendendo-se este pensar inventivo como a transgressão do pensar antropológico mediatizado pelo pensar literário e crítico; significa pontuar que: a incorporação do "espaco trans" colhida de Collot a que se soma a do espaço do "dehors" de Julia Kristeva, dispostas em diálogo crítico com as reflexões sobre paisagens compartilhadas de Édouard Glissant, com as de Jacques Derrida, sob forma de fugazes instantes de trégua vivenciados entre um e outro movimento e com as de Claude Lévi-Strauss pela mediação da música como tradução do dizer, entrecruzada esta paisagem crítica conforma a superposição da invenção contemporânea à reinvenção modernista. Um e outro tracos do fazer teórico, crítico e poético recortados da cartografia de "o dom" e "a troca", dão a ver a todo leitor nacional, transnacional e virtual o desenho de certa imagem ou de certa constelação de imagens a completar, decifrando e aí semeando o próprio enigma de nossa igual condição existencial: nomear, elucidando, os bastidores da expressão de natureza artística e não-artística, confessar, narrando, as estratégias utilizadas na passagem dos fatos experimentados à transformação em "vivências" estéticas, literárias e culturais, eis gestos que a consciência autorreferencial incorpora à teoria da Paisagem. Em essência, configurá-la pela palavra autorreferencial significa nela evidenciar ressimbolizações as quais, tendo tomado como ponto de partida a representação espacial de Gérard Genette em Figuras I para o qual crítico o recorte da Paisagem equivale a completar-lhe os limites, incide em perspectiva que, se, de um lado, gera certo espaço-fundante, de outro a relaciona a espaços circunscritos, encaminhando a Paisagem à reflexão de parages de Jacques Derrida como lugar de decantação geográfica e subjetiva, aí se incluindo as concepções de Jean-Pierre Richard em Micro-Lectures e as de Territoires de l'Imaginaire.

127

Na contemporaneidade, é de notória evidência considerar este conjunto de reflexões como certo *bruissement* (ou rumor) da linguagem que a presença da Alteridade modela, produzindo voz de resistência no Mesmo que a recompõe, a destece, remodelando-a e estampando na página os mecanismos com que refabricou/fabricou as faces do Estrangeiro: a dicção a meio tom da voz autorreferencial grafada na palavra escrita guarda, no branco da página a tornar pleno, a igual suavidade com que o Mesmo captara do Outro o próprio museu do imaginário.

No jogo de "o dom" e "a troca", a consciência do artesanato da composição, como consciência autorreferencial, mediatiza para o Sujeito, leitor de paisagens, o prazer do eterno desdobramento.

Questionado em 2005, sobre o destino das civilizações, diz Claude Lévi-Strauss: "Nous allons vers une civilisation à l'échelle mondiale. Où probablement apparaîtront des différences — il faut bien l'espérer. Mais ces différences ne seront plus de même nature, elles seront internes, non plus externes" (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 20), correspondendo a dizer, de outro modo, que "doar" e "tecer" significa decifrar e que este exercício de decifração articulao o desejo de tornar conhecido o desconhecido: "Eis a América, o Novo Mundo" do antropólogo-poeta, a que se entrecruza o próprio pontilhado a preencher da epígrafe citada de Drummond nos versos: "Paisagem, país / feito de pensamento da paisagem / na criativa distância espacitempo, [...] quando as coisas existem com violência / mais do que existimos [...] / Contemplados, submissos, deles somos pasto / somos a paisagem da paisagem", versos que desenham trânsitos entre dom e troca a que as relações Paisagem/ Alteridade permitem ascender.

Assim, pois, aquém e além de toda nova figuração produzida pelo entrelaçamento Mesmo/Outro e Outro/Mesmo, visualizado pelo ângulo de o "dom" e a "troca", o diálogo da Paisagem com a Alteridade dá a ver o suave convívio da palavra compartilhada. Encontro em Schibboleth pour Paul Celan de Jacques Derrida a configuração deste terno convívio, quando "compartilhar" traduz, a seu modo, o inconfesso das epígrafes articuladoras desta reflexão, da de Carlos Drummond de Andrade como evidência do Sujeito ressimbolizador do real e da de Édouard Glissant como conquista de um novo lugar como lugar de outros lugares:

> [...] Le pays [...] émigre et transporte sés frontières. Il se déplace comme ces noms et ces pierres qu'on se donne en gage, de main en main, et la main se donne ainsi, et ce qui se découpe, s'abstrait, se déchire, peut se rassembler de nouveau dans le symbole, le gage, la promesse, l'alliance, le mot partagé, la migration du mot partagé. (DERRIDA, 1986b, p. 52).⁵⁸

[&]quot;[...] O país [...] emigra e transporta suas fronteiras. 58 Desloca-se como estes nomes e estas pedras que se dá em troca, de mão

129

Paisagem e Alteridade, pois, arquivo vivo e memória das trocas efetuadas que a contemporaneidade revisa, ampliando.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. $Poesia\ completa$. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception du paysage. In: ROGER, Alain. *La theorie du paysage en France*. Paris: Champ Vallon, 2000.

Champ Vallon, 2000.						
DERRIDA, Jacques. Parages. Paris: Galilée, 1986a.						
Schibboleth: pour Paul Celan. Paris: Galilée,						
1986b.						
GLISSANT, Édouard. Traité du tout-monde. Paris: Galli-						
mard, 1997. (Poétique IV).						
LÉVI-STRAUSS, Claude. Regarder, écouter, lire. Paris :						
Plon, 1993.						
<i>Tristes trópicos</i> . Tradução de Rosa Freire						
D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.						
Entretien avec Véronique Mortaigne. Paris:						
Chandeigne, 2005.						
Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss. In:						
MAUSS, Marcel. Sociologie et anthropologie. Paris: PUF, Quadri-						
ge, 2006.						
MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo:						
Cosac & Naify, 2004.						
STAROBINSKY, Jean. <i>Largesse</i> . Paris: Gallimard, 2007.						
em mão e a mão se oferece assim e o que é recortado, abstrai-se, rasga-se,						
node ressurgir novamente no símbolo, na troca, na promessa, na alianca						

em mao e a mao se oferece assim e o que e recortado, abstrai-se, rasga-se, pode ressurgir novamente no símbolo, na troca, na promessa, na aliança, na palavra compartilhada, na migração da palavra compartilhada." (traduzido pela autora deste artigo).

O paisagista e o escritor: Praça Euclides da Cunha - Recife

Ana Rosa de Oliveira

Esse escrito pretende apresentar a praça que o paisagista Roberto Burle Marx projetou na metade da década de 1930, em Recife, em homenagem ao escritor Euclides da Cunha, bem como levantar possíveis motivações que o levaram a realizar esse projeto.

Roberto Burle Marx trabalhou, em Recife, entre 1934 e 1937. Ele coordenou a seção de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construções. Essa Diretoria tinha como objetivo projetar, construir e conservar os imóveis do Serviço Público de Pernambuco. A ideia de criá-la partiu de vários intelectuais que queriam evitar que Recife, por não ter um grupo de arquitetos à sua altura, ficasse à margem dos acontecimentos da arquitetura moderna. Baseado nisso, foi convocado o arquiteto Luiz Nunes para organizar e dirigir o Serviço de Arquitetura e Urbanismo da Diretoria. Esse arquiteto recém-formado tinha projetado vários edifícios no Rio, liderado a greve estudantil em protesto pela demissão do arquiteto Lúcio Costa da Escola Nacional de Belas Artes, demonstrado seu compromisso com a renovação da arquitetura brasileira.

Luiz Nunes convocou a Joaquim Cardozo, a Burle Marx e a uma equipe de hábeis desenhistas, artistas e artesãos para trabalharem juntos sob sua direção, "buscando o modo racional, econômico de solucionar problemas de construção." (BRUAND, 1981, p. 78). Apesar de ter funcionado por breve período (1934-1937), as iniciativas da Diretoria desencadearam, em Recife, significativo movimento de renovação da arquitetura. Os arquitetos desenharam novos espaços para abrigar políticas inovadoras, voltadas à superação da fome, da doença e da ignorância de uma população cuja expectativa de vida não superava os 30 anos (VAZ, 1993). Fo-

mentou-se também o desenvolvimento das técnicas construtivas, destacando-se as contribuições para a padronização industrial da construção, dentre elas a criação do *combogó*.

Com relação à paisagem, a Diretoria optara por fazer um "jardinismo compatível com a arquitetura moderna." Durante sua estadia em Recife, Burle Marx projetou as reformas das praças XV, Pinto Damaso, República, Chora Menino, Entroncamento, Barão de Lucena; dos Largos da Paz, das Cinco Pontas; dos Parques do Derby, Dois Irmãos e Amorim (OLIVEIRA, 2007, p.69). Entre as novas propostas de desenho, encontram-se aquelas feitas para as praças Arthur Costa, Casa Forte, Maciel Pinheiro e Euclides da Cunha.

A maioria dos trabalhos que Burle Marx realizou foram reformas. Assim, suas iniciativas não tiveram a mesma autonomia nem, aparentemente, a mesma rotundidade das obras propostas pelos arquitetos, como se verá mais adiante. Essa fase inicial de Burle Marx mostra seu envolvimento com muitos estudos e experimentações. Ele comentou que estar no Recife era como "abrir uma janela a cada dia". (FLEMMING, 1996, p. 45). Lá conheceu Gilberto Freyre, Cícero Dias, Paulo Carneiro, Clarival e José do Prado Valladares, também se tornou amigo de Mateus e Jorge de Lima, Vicente do Rego Monteiro, Hélio Feijó, Evaldo Coutinho e Joaquim Cardozo. Esse último era considerado por ele "uma das pessoas mais brilhantes da minha época", seu conhecimento o deixava "sem saber o que dizer." (OLIVEIRA, 2007, p. 26).

A dinâmica de trabalho na Diretoria era bastante particular, tendo incidido positivamente na formação de seus membros. Segundo Antônio Bezerra Baltar, engenheiro que trabalhou na Diretoria na mesma época de Burle Marx, era habitual que eles começassem a trabalhar a partir das três horas da tarde e seguissem até as duas da manhã e então se deslocassem para um bar ou café onde costumavam "sentar debaixo das palmeiras ao ruído das ondas e

à luz das estrelas, comendo caranguejos e provando uma incrível variedade de bebidas incendiárias, locais ou importadas, discutindo apenas assuntos muito sérios e de elevado nível intelectual." (FLEMMING, 1996, p. 45).

Era também hábito da Diretoria "ler todas as revistas internacionais de arquitetura da época. Assim, regularmente, cada técnico era incumbido de ler um desses periódicos e de apresentá-los aos colegas." (OLIVEIRA, 2007, p. 71).

Esse complemento de formação, apesar de não ter nos escritórios o seu ambiente ideal, era o que permitia a construção de orientações didáticas e teóricas, assim como a atualização em relação aos acontecimentos internos e externos ao Brasil. No Rio de Janeiro, o fechamento da Escola Nacional de Belas Artes para a modernidade estética levou vários arquitetos a se tornarem professores em seus escritórios, acolhendo grupos de estudantes que ali complementavam sua formação. Esse foi o caso de Lúcio Costa, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Marcelo Roberto, entre outros.

133

Burle Marx teve escassa formação 'oficial' e, se, com o tempo, revelou-se um habilíssimo arquiteto paisagista, em Recife, seus jardins ainda se apresentavam como um amálgama de procedimentos diversos. Ele se relacionava com o jardim da mesma forma que um amador talentoso e bem informado, mas que ainda tinha de encontrar seu caminho pessoal, embora, nesses primeiros jardins, já se apresentassem certos princípios com uma direção bem precisa.

Os jardins que ele projetou para a Residência Brennand e as praças da Casa Forte, Arthur Costa e Euclides da Cunha mostram algumas de suas principais pautas, as quais foram retomadas e aperfeiçoadas ao longo de sua carreira.

A praça Euclides da Cunha, inicialmente denominada *Cactário da Madalena*, foi uma homenagem de Burle Marx ao escritor a quem tanto admirava. Apesar de sua descaracterização ao longo dos anos, ela tem um valor excepcional pois é um dos primeiros registros de uso da flora da caatinga em um espaço público brasileiro. Sua configuração precisa é desconhecida, pois não foi encontrada documentação do projeto original, exceto uma vista desenhada por Burle Marx. Supõe-se que, em sua parte central, localizava-se uma área com plantas da caatinga da região do sertão nordestino, dispostas sobre pedras. No cadastro para restauro⁵⁹ da praça, entre os exemplares da caatinga levantados, citam-se: o juazeiro (*Ziziphus joazeiro* Mart. K. Schum) e os quipás (*Opuntia sp*). É também referido que a escultura de um vaqueiro substitui outra indicada pelo paisagista, de autoria de Cícero Dias.



 ${\bf Figura~1}-{\bf D}{\rm esenho~de~Burle~Marx~para~a~Praça~Euclides~da}$ Cunha. Tinta sobre papel (40 x 52)

Fonte: Marx (1970).

⁵⁹ Realizada pela Prefeitura do Recife e o Laboratório da Paisagem da UFPE.

O papel que o conhecimento das plantas brasileiras e suas leis teve na produção de Burle Marx, foi similar àquele da tecnologia para a arquitetura. Ou seja, a ampliação de seu vocabulário e o controle das relações entre as plantas e o ambiente surgiram como um meio para maior liberdade e novas possibilidades plásticas. A princípio, foi necessário aprender da natureza, retirar alguns elementos de seu contexto e introduzi-los diretamente no jardim, como fez com a vegetação da caatinga que inseriu na praça Euclides da Cunha. Voltar à natureza não significava para ele, no entanto, voltar à cópia da natureza. A natureza surgia para ele como um organismo e, antes de gerar um tipo ou repertório determinado por elementos e condutas, era como um programa, uma condição de possibilidade de seu jardim, um estímulo ao projeto, a ser transcendido pela concreção formal.

Burle Marx observou que sua decisão de realizar essa praça tinha sido fortemente influenciada pela leitura do livro *Os Sertões* (MARX, 1985) Entre outras questões, pode-se indagar o que levou Burle Marx a se interessar por Euclides da Cunha ou como o escritor teria influenciado e inspirado sua obra?

O modernismo no Brasil, ao mesmo tempo em que apostou na renovação das formas de expressão artística, propôs uma visão crítica do país europeizado e, paralelamente, passou a valorizar os traços primitivos da cultura autóctone, até então considerados como signos de atraso. Burle Marx, coincidindo com os pintores, escultores e escritores modernistas, também quis reconciliar-se com o que era próprio do Brasil, assumindo como fonte de reivindicação e de inspiração uma temática inserida no espaço e no tempo brasileiros.

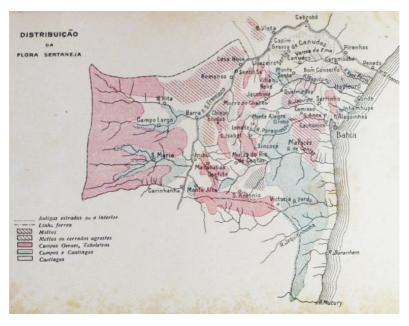


Figura 2 — Mapa da "distribuição da flora sertaneja". **Fonte:** Cunha (1946).

Na sua busca pelo conhecimento dos elementos da região na qual trabalhava, incluídos o homem, a terra e sua cultura, Burle Marx provavelmente tenha encontrado, na obra de Euclides da Cunha, uma fonte de identificação e de fecundos conhecimentos. O determinismo que o norteava exigiu que, para narrar a Guerra de Canudos, ele tivesse que recorrer a "todos os meios que tinha ao seu alcance, indo da geografia, à climatologia, à biologia, à etnografia, à sociologia, ao folclore, às declarações, à biografia expondo detalhadamente a vida dos que participaram na guerra, fossem homens, animais, costumes, rios, montanhas, plantas ou velhos caminhos." (ANDRADE, 1974, p. 116).

O próprio Euclides da Cunha observou que, "no salto mortal de 546 páginas que constituem o livro é natural que nele se encon-

trassem coisas disparatadas." (CUNHA, 1946, p. 39).

Antônio Cândido, apesar de considerar *Os Sertões* um "típico exemplo da fusão, bem brasileira, de ciência mal digerida, ênfase oratória e intuições fulgurantes", o destacou como um hito; "um fim e um começo: o fim do imperialismo literário⁶⁰ e o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira, no caso as contradições de cultura entre as regiões litorâneas e o interior." (SOUZA, 2000, p 121.).

Se, em Recife, conforme ele próprio relatou, Burle Marx contemplara as pinturas de Albert van der Eckhout e Franz Post, "com lentes de aumento, para examinar os impressionantes detalhes documentais da flora e da fauna regionais", pode-se inferir o quanto as longas considerações sobre os valores plásticos, ecológicos, utilitários e simbólicos da caatinga despertaram sua admiração e curiosidade pelo sertão (FLEMMING, 1996).

Tratando da caatinga, vegetação usada na praça em questão, Euclides da Cunha, a apresenta como "um quadro absolutamente novo, uma flora completamente estranha e impressionante. Capaz

Antônio Cândido refere-se ao fato que "as ciências naturais e humanas, a despeito do belo início que tiveram aqui em fins do século XVIII e início do XIX (quando delimitaram nossa breve Aufklärung), não se desenvolveram em seguida ao mesmo ritmo que as letras e o direito." (SOUZA, 2000, p.121) Em parte, segundo ele, porque não tinham ressonância ou possibilidade, como demonstra simbolicamente o ineditismo em que os poderes conservaram os escritos de Alexandre Rodrigues Ferreira ou a odisseia das pranchas de Mariano da Conceição Veloso; em parte porque a tarefa social mais urgente era, como ficou indicado, de ordem política e jurídica. Deste modo, o espírito da burguesia brasileira desenvolveu-se sob influxos dominantemente literários e sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura.

de impactar ao mais experimentado botânico." (ANDRADE, 1974, p. 116). Era também, uma "amiga do sertanejo ferido". Para ele, essa estreita relação explicava, em certa forma, a resistência dos habitantes de Canudos em relação aos seus inimigos ("do litoral"). Nesse contexto:

O pé de macambira [Bromelia laciniosa Mart.ex Schult] era para o 'matuto sedento' [...] um copo d'água cristalina e pura, no pino dos verões. [...] O umbuzeiro [Spondias tuberosa Arr. Cam] [era] sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros. [...] Alimenta-o e mitiga-lhe a sede. Abre-lhe o seio acariciador e amigo, [...] E ao chegarem os tempos felizes dá-lhe os frutos de sabor esquisito para o preparo da umbuzada tradicional. O gado, mesmo nos dias de abastanca, cobica o sumo acidulado das suas folhas. [...] Se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão, estaria despovoado. O umbu é para o infeliz matuto que ali vive o mesmo que a Mauritia (carnaúba) para os garaunos dos llanos. As juremas [Acacia bahiensis Benth; Piptadenia stipulacea Ducke], prediletas dos caboclos - com sua (resina embriagadora), fornecendo-lhes, grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico. E o sertão é um paraíso... (CUNHA, 1946, p. 98).

Ao descrever os detalhes da flora, ele também deu subsídios para um possível repertório de plantas a serem utilizadas por Burle Marx, como certos exemplares da família das cactáceas, usadas na praça em questão.

Os altos mandacarus [Cereus jaramacaru DC] destacam-se isolados acima da vegetação caótica. Se a princípio são novidade atraente para o olhar, pelo contraste de ordem que seus caules di-

reitos e corretos estabelecem em relação às plantas estorcidas, no fim de algum tempo, porém, são uma obsessão acabrunhadora. Gravam em tudo monotonia inaturável, sucedendo-se constantes, uniformes, idênticos todos, todos do mesmo porte, igualmente afastados, distribuídos com uma ordem singular pelo deserto. Os xiquexiques (Cactus peruvianus) [sic] [Pilocereus gounellei (Weber) Byl. et. Rowl.] são uma variante de proporções inferiores, fracionando-se em ramos fervilhantes de espinhos, recurvos e rasteiros, recamados de flores alvíssimas. [...] Neste habitat, que as próprias orquídeas evitam, têm como sócios inseparáveis, os cabeças-de-frade [Melocactus bahiensis (Br. et Rose) Werderm] [...] que aparecem de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica. E a vasta família de cactáceas, decai, pouco a pouco, até aos quipás [Opuntia inamoena K. Schum., Opuntia palmadora Br et Rose] [...] E pouco mais especializa quem anda, pelos dias claros, por aqueles ermos, entre árvores sem folhas e sem flores. Toda a flora, como em uma derrubada, se mistura em baralhamento indescritível. É a catanduva, mato doente, da etimologia indígena, dolorosamente caída sobre o seu terrível leito de espinhos! (CUNHA, 1946, p. 16).

A mudança radical da fisionomia da paisagem, na seca e no pós-chuva, revela surpresas que maravilham.

Subindo uma elevação qualquer, observando vistas, perturba-as o mesmo cenário desolador: a vegetação agonizante, doente e informe, exausta, num espasmo doloroso... É a *sylva æestu aphylla, a sylva horrida*, de Martius, abrindo no seio iluminado da natureza tropical um vácuo de deserto. Compreende-se, então, a verdade da frase paradoxal, de Aug.

de Saint-Hilaire: 'Há, ali, toda a melancolia dos invernos, com um sol ardente e os ardores do verão!' Após a chuva, no entanto, é a ressurreição da flora. E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. Sobre o solo, que as Amarílis atapetam, ressurge triunfalmente a flora tropical. É uma mutação de apoteose. As caraíbas [Tabebuia caraíba Mart.] e baraúnas [Schinopsis brasiliensis Engl.] altas refrondescem à margem dos ribeirões refeitos; ramalham, ressoantes, os marizeiros [Geoffroea spinoza Jacq]; assomam, vivazes, amortecendo as truncaduras das quebradas, as quixabeiras [Bumelia sartorum Mart.]; mais virentes, adensam-se os icozeiros [Capparis ycco Mart., ou Capparis jacobinae Moric]. Pelas várzeas, as umburanas perfumam os ares, filtrando-os nas frondes enfolhadas, e – dominando a revivescência geral - não já pela altura senão pelo gracioso do porte, os umbuzeiros alevantam dois metros sobre o chão, irradiantes em círculo, os galhos numerosos. (CUNHA, 1946, p. 50).

140

Os escritos de Euclides da Cunha o mostram tentando descrever as relações entre o meio e as espécies animais e vegetais, tratando de um campo de estudos pouco sistematizado à época: a ecologia. Referindo-se à "batalha surda" travada pela vegetação contra o clima ele registra:

Se, nas florestas, a luta pela vida, se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, [...] fugindo ao afogado das sombras, [na caatinga], o Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. [E para evitá-lo] a flora moribunda, enterra-se os caules pelo solo. Mas como o solo, é áspero, duro e ressecado as plantas vão assim crescendo entre dois meios desfavoráveis e mesmo as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda. As plantas assim aparelham-se para reagir contra o regime bruto: amiudando as folhas, atrofiando as raízes principais

e expandindo as radículas secundárias, reduzindo todas suas funções, alimentando-se das reservas que armazena. (CUNHA, 1946, p. 38).

Quando as plantas não se mostram

tão bem armadas para a reação vitoriosa, apresentam dispositivos porventura mais interessantes: Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, unem-se, intimamente abraçadas, transformando-se em plantas sociais, um sessenta por cento das caatingas. E, estreitamente solidárias nas suas raízes, no subsolo, em apertada trama, retêm as águas, retêm as terras que se desagregam, e formam, ao cabo, num longo esforço, o solo arável em que nascem, vencendo, pela capilaridade do inextricável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos e das areias. E vivem. Vivem é o termo – porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa. (CUNHA, 1946, p. 130).

141

O livro denuncia a exploração sem escrúpulos da terra, que, basicamente, havia desfeito o equilíbrio entre os seres vivos e a provisão de alimentos:

aqueles troncos torturados, na busca dos elementos da vida, escassamente disseminados no ar diziam tudo [...] contavam com a ajuda de outros fatos, o que tinha ocorrido: a enérgica resposta da terra erodida e calcinada pelas sucessivas queimadas e derrubadas através do tempo: a transformação da floresta naquela inédita 'flora de paus'. (ANDRADE, 1974, p. 116).

Burle Marx pode ter se identificado com Euclides da Cunha ao se autodenominar um "filho da terra, perdidamente apaixonado por ela" (CUNHA, 2000, p 267.), um escritor em "função da paisagem" (FREYRE, 1939, p.XI.). Além disso, *Os Sertões* acabou transformando-se num manifesto de oposição a um estado centralizador que desvalorizava certo tipo de homem e paisagem para justificar sua destruição. Contra a falsa suposição da necessidade de liquidar os habitantes de Canudos como um bando de criminosos, Euclides observou: "Depois de nossa vitória, inevitável e próxima, nos resta o dever de incorporar à civilização a estes rudes patrícios, que, digamos com segurança, constituem o núcleo de nossa nacionalidade." (ANDRADE, 1974, p.117).

Na época em que Burle Marx trabalhou em Recife, a tradição paisagística no Brasil era predominantemente voltada ao uso de plantas exóticas em jardins. Nesse contexto, era grande a dificuldade de encontrar mudas de plantas nativas e, ainda mais, de uma área completamente isolada do resto do país. Burle Marx, no entanto, não hesitou em trazer a caatinga para o litoral. Aparentemente simples, essa ação impregna-se de simbolismo. Em sua praça, através da vegetação da caatinga, Burle Marx quer, como Euclides com seu livro, tirar o sertão de seu isolamento secular e apresentá-lo como símbolo, com sua força e sua beleza, ao resto do Brasil.

Ao descontextualizar a caatinga, Burle Marx liberou-se do pânico que supunha ficar enredado pela força telúrica. Segundo Guerra (1992), Euclides da Cunha, em *Amazônia sem história*, constatou "a hipertrofia da imaginação diante da natureza pujante". Sua tese da "fatalidade histórica" e a relação com Burle Marx não são casuais. Em ambos, habita a certeza de um profundo elo entre o homem e o meio físico e a convicção de que a evolução não destrói este fato primordial. Permanece, em Euclides, uma sensação angustiante que é compartilhada por Burle Marx: "Em um país tropical, destacaria ele, existe a tentação de fundir-se na exuberância da natureza." (FROTA 1970, p. 76)

143

Referências

ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os Sertões*. São Paulo: Ática, 1974.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946.

_____. Contrastes e confrontos do Brasil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

FREYRE, Gilberto. Introdução. In: CUNHA, Euclides da. *Canudos, diário de uma expedição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.

GUERRA, Abílio. O primitivo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. *Oculum*, n. 2, set. 1992.

FLEMMING, Laurence. *Roberto Burle Marx*: um retrato. Rio de Janeiro: Index, 1996.

MARX, Roberto Burle. *Minha experiência em Pernambuco*. Recife, Universidade do Recife, 28 maio 1985. /Conferência proferida por ocasião do "Seminário de Tropicologia", Recife, 1985/.

OLIVEIRA, Ana Rosa. *Tantas vezes paisagem*. Rio de Janeiro: Digital Gráfica/FAPERJ, 2007. (Entrevistas).

SOUZA, Antônio Cândido Mello. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

TABACOW, José. (Org.). *Roberto Burle Marx*. Arte e paisagem: conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 1970.

VAZ, Rita de Cássia Alves. *Arquitetura moderna em Pernambuco, Luiz Nunes 1934-1937*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FROTA, Lelia Coelho; Holanda, GASTÃO de (orgs.) *Roberto Burle Marx uma poética da modernidade*, Belo Horizonte: Itaminas, 1989.

O romance e a invenção da paisagem brasileira: o caso *Iracema*

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Só mesmo um gênero tão heterogêneo e vivo como o romance poderia inventar a paisagem, o país – pela palavra –, para os brasileiros.

Num país de analfabetos, o romance aliou-se à força da imagem, dialogou com a narrativa popular e utilizou as estratégias jornalísticas, a estrutura da imprensa e a técnica do folhetim para, simultaneamente, atualizar-se com a estética romântica e alcançar o leitor, quase ouvinte, para moldar-lhe a sensibilidade, o olhar, em um intenso processo de conhecimento e autoconhecimento.

Pretende-se contar, aqui, como de um romance fez-se a lenda e desta, a história (ou como da natureza fez-se a paisagem) que está presente no cotidiano dos brasileiros, sendo repetida na música popular em canções que evocam Iracema, nas belas letras de Chico Buarque a Eduardo Dusek.

145

O Romance e a Natureza Brasileira

Em *O vermelho e o negro*, Stendhal utiliza a metáfora do espelho para apresentar ao leitor a função do romance perante a sociedade: "um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada, umas vezes reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada" (STENDHAL, 1979, p. 341), a qual é coerente ao poder de observação e de extrema valorização da experiência visual que marcou o século XIX e a literatura conhecida como realismo.

Considerado gênero acanônico (BAKHTIN, 1988), o romance possui, entre as suas características de formação, o plurilinguismo, a plasticidade e a autorreflexão, e, nessa perspectiva, a palavra romanesca é sempre autocrítica. Por sua vez, o caráter inacabado marca, segundo Bakhtin (1988), o centro da orientação literário-ideológica do romance, fundamentada no nível de uma realidade atual, fluida e exploradora do presente, que permite tornar o aspecto subjetivo do homem objeto de experiência e de representação. Assim, ao lado da reconstituição histórica e/ou da descrição dos costumes, o romance aprofunda a investigação acerca do eu, da educação da sensibilidade e do controle das emoções.

Ainda, a escolha realista caracteriza o romance em suas diferentes fases, na medida em que possui como referências o cotidiano e a descrição objetiva da vida social, quando, a partir do século XVIII, afirma-se com o propósito de apresentar um relato completo e autêntico da experiência humana, oferecendo detalhes de épocas e locais de ação, bem como particularidades dos sujeitos envolvidos, com o emprego de linguagem mais referencial do que em outros gêneros (WATT, 1990).

Num contexto de urbanização crescente e de exploração da intimidade, mostrar a vida através do tempo tornar-se-á a marca do romance. As cidades já apresentavam avanços técnicos de comunicação e transporte; inventos óticos variados; acesso ao consumo para as camadas médias, que, nos bulevares e vitrines, assistiam ao espetáculo das mercadorias, em movimento nas ruas, nas lojas, nos sujeitos. Um conjunto que expressa o paradoxo que, no século XVIII, configura todo o pensamento no século XIX – a abstrata insistência sobre a utilidade e a convivência cotidiana em uma realidade cada vez mais psicomórfica.

Mas, como podemos pensar o romance no Brasil, especialmente numa situação contraditória de incentivo ao consumo de produtos industrializados, de formação de valores de conacionalidade, de público analfabeto e trabalho escravo?

Em meio a tais dilemas, vivemos a convergência do capitalis-

mo como cultura, perceptível no cotidiano oitocentista – da moda à música –, com um mercado consumidor bastante movimentado, aliado à tecnologia da imprensa, feita de uma cultura visual de muitos anúncios, que orientam o consumo e as atitudes; tudo reunido para formar o cenário de brasilidade. Contexto complexo que levou o crítico Roberto Schwarz a afirmar que "o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros." (SCHWARZ, 1988, p. 29).

Paradoxalmente, num país de poucos leitores, o romance chega ao Brasil pela imprensa e na forma de folhetim, recurso ideal para uma cultura que almeja a feição cosmopolita e modernizadora, feita de trabalho escravo. Por outro lado, características literárias, como a facilidade e a ênfase, coadunam-se com um público de auditores, numa sociedade de iletrados. Segundo Antonio Candido (1980, p. 81), "a grande maioria de nossos escritores de prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas." Ainda conforme o crítico, mesmo a elite, nesse contexto, não apresentava refinamento de gosto e sua pobreza cultural não permitia a formação de uma literatura complexa.

A presença de técnicas de mediação da estrutura jornalística, do aproveitamento dos dispositivos do folhetim e da esdrúxula mistura de romance e informação caracteriza os indícios do mundo do leitor incorporados na escritura. Assim, são constantes recursos como: a fragmentação da leitura, necessária para criar vínculos de interesse em indivíduos com precário contato com o livro; a organização da narrativa em etapas que se assemelham ao movimento de duração vivenciado no cotidiano e que são alimentadas pelo suspense; o desenho de heróis e vilões; a redenção da prostituta e da moça pobre; os excessos imaginativos; os cortes e narrativas intercaladas; os temas de vingança, sedução e amor; a redundância gestual e o magnetismo do olhar; as elipses, antecipações e acele-

rações de ritmo da narrativa (MEYER, 1996).

Difundido pelas revistas e jornais familiares, nas cidades, e, no interior do país, pela leitura em voz alta, o romance romântico oculta a escravidão, assimila as características próprias do folhetim, com personagens empenhadas em aventuras mirabolantes, e, acima de tudo, inventa a paisagem, numa reunião de imagens que dialogam, profundamente, com a tradição ocidental, tais como: os laços estabelecidos entre a alegria cristã e a beleza da natureza; as evocações paradisíacas e as significações religiosas dadas aos animais e plantas, entre elas, a palmeira e as palmas, ⁶¹ presentes na pintura religiosa italiana dos séculos XIV e XV, além das cores e aromas que ecoam o paraíso terreal.

Apesar de romântico, o romance que inventa a paisagem traz a exigência do realismo, anunciando uma atitude de objetividade frente ao material observado, através da presença do pormenor, da sua especificação e da mudança. Ainda, sedento de espaço para cumprir a missão de criar o país, o romance reúne detalhes exteriores, como imagens do mundo, e seu olhar para na superfície.

Entretanto, o esforço de aprofundar o conhecimento do Brasil exigirá o cruzamento entre razão e sensibilidade, objetividade e subjetividade, especialmente no diálogo com as concepções estéticas vivenciadas no século XIX, que, apesar de diversas, mantêm uma forte relação com a natureza e com a sua importância na vida das pessoas e na formação da identidade, tanto individual, quanto coletiva. A natureza – seus elementos, recantos e enigmas – constitui fonte inesgotável para o desenvolvimento da sensibilidade, atributo essencial do homem civilizado.

Nesse contexto, duas poéticas — do pitoresco e do sublime — complementam-se dialeticamente, segundo Argan (1992), para

⁶¹ Em *O cântico dos cânticos* (7.8.) o amante diz, dirigindo-se à sua noiva: "Tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos." (DELUMEAU, 2003, p. 141).

expressar a relação do sujeito com a natureza. Para o pitoresco, a natureza constitui ambiente acolhedor e, na perspectiva romântica, a sua vivência, sob o pressuposto da animação e da organicidade, integra-se a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito ao objeto.

Os objetos, que já condensam a percepção sentimental e emotiva do sujeito neles projetado, são como abreviaturas dos estados de ânimo e das coisas, do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo, núcleos de correlações cambiantes, ordenadas pelas afinidades e pelos contrastes da imaginação. (NUNES, 1993, p. 67).

Projeta-se no romance a acolhedora poética do pitoresco, para recriar, iluminando em tons adequados, a natureza e o homem brasileiros, sem o brilho excessivo da razão iluminista, mas à meia luz conciliadora, romântica e, segundo José de Alencar, necessária:

149

Quem sabe! Talvez isto seja necessário. O Brasil, em toda a sua beleza natural, ofusca o pensamento do homem como a luz forte, que deslumbra a vista e cega; é preciso que essa luz perca um pouco de sua intensidade para que olhos humanos possam se habituar a ela. (ALENCAR, 1960, p. 865).

Se a natureza tropical é tema novo para a arte, será mediada, no entanto, pelos recursos e fórmulas da estética ocidental, especialmente através do pitoresco, um procedimento que representa, nas artes plásticas e na literatura — principalmente através do romance —, um tipo de apaziguamento de tensões e equilíbrio de diferenças (ANDREWS, 1999).

No século XIX, a busca pelo conhecimento das terras brasileiras motivou dezenas de expedições geográficas, botânicas, zoológicas, etnográficas empreendidas por cientistas de várias nações. O intenso colecionismo de animais, vegetais, minerais e de seres humanos, daí resultante, causou um expressivo aumento de material a ser classificado, catalogado, explicado e, nesse contexto, foi necessário seguir o sistema taxionômico, capaz de transcrever, numa linguagem única, toda a diferença e especificidade da natureza. A história natural, com Lineu em seu *Systema Naturae*, obra de 1750, que organizou, sistematizou, descreveu e reduziu a diversidade, riqueza e dinamismo de plantas, e animais, na simplicidade aparente de um "visível descrito" (FOUCAULT, 1990). Logo, observar é ver sistematicamente pouca coisa: ver aquilo que na representação pode ser analisado, reconhecido por todos e assim receber um nome que cada qual poderá entender.

150

Desenvolvidas elas próprias, esvaziadas de todas as semelhanças, depuradas até mesmo de suas cores, as representações visuais vão enfim oferecer à história natural o que constitui seu objeto próprio: aquilo mesmo que ela fará passar para essa língua bem-feita que ela pretende construir. (FOUCAULT, 1990, p. 152).

No entanto, história, ciência e arte mesclam-se na perspectiva do olhar do viajante do século XIX, para o Novo Mundo. Integrante da expedição Thayer (liderada pelo naturalista Louis Agassiz, que pretendia reunir dados para o esclarecimento das teorias acerca da evolução das espécies), Charles Hartt (New Brunswick, 1840 – Rio de Janeiro, 1878) iniciou uma viagem exploratória, a partir de junho de 1865, com partida do Vale do Paraíba em direção à Bahia. Viagem bastante metódica, de poucas aventuras, que resultaria no primeiro compêndio regular de geologia brasileira, publicado em 1870, com o título de *Geologia e geografia física do Brasil*. Em seus textos as imagens dos trópicos, marcadas por pal-

meiras, o ar perfumado, a densa folhagem, as frutas, o sonho tropical, demonstram a percepção artística, tipicamente romântica, que contamina de pitoresco a descrição científica.

O perfil tropical que, sozinho arrebata os olhos iniciantes neste cenário é a ocasional, longilínea e graciosa curva do tronco de uma palmeira, com sua maravilhosa coroa de folhas. A brisa vem sobre nós quente e perfumada, e nós a respiramos em largos sorvos. Logo aparece uma clareira, e pode-se ver o perfil baixo de um telhado, como que aninhado em meio á densa folhagem. Em frente, há uma longa linha de coqueiros. Podem-se ver as largas, verdes e brilhantes folhas da jaca, ou fruta-pão (Artocarpus integrifólia), duas espécies de bananeiras e laranjeiras, e não há como sonhar que se está em outro lugar senão nos trópicos. (HARTT apud FREITAS, 2001, p. 127).

A mediação entre a ciência e a arte produz um tratamento poético do objeto contemplado, e as paisagens apreendidas são relatadas, por Charles Hartt, como decorrência do nexo de simpatia entre o observador e o mundo natural, reunindo, ao mesmo tempo, aspectos distintos da poética do pitoresco. Em diálogo com os escritos de Humboldt, o pintor neles encontra um fundamento teórico-estético e científico, adotando os preceitos da poética do pitoresco na apresentação da paisagem que traduz a relação de integração do homem com a natureza e a sociedade. Longe da sensação de medo, pavor e melancolia do indivíduo que não se sente acolhido pela natureza física, apresenta-se, nessa imagem, o total encantamento, a sensação de acolhimento que atenua a tensão entre o mundo natural dos trópicos e o homem europeu. Essa poética, numa via de mão dupla, permite que, indiretamente, a paisagem dos trópicos, tão difamada pelo pensamento do século XVIII, fosse integrada a uma proposta estética que se aproxima da própria natureza europeia. Na mesma medida, tal poetização ou estetização

permite a visão da natureza como fonte de estímulos, à qual correspondem sensações que o artista interpreta, esclarece e comunica. Isso porque "a poética do pitoresco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista educador é guia dos seus contemporâneos." (ARGAN, 1992, p. 18).

O projeto estético-político do romantismo constrói um sentido para a paisagem: uma construção estética para que o intelectual romântico brasileiro realize o diálogo com a tradição Ocidental. Para falar com Antonio Cândido, a paisagem expõe o "duplo processo de integração e diferenciação" (CANDIDO, 1987, p. 179), desenvolvido pela literatura – e o intelectual é seu intérprete – para a formação da consciência nacional. Um projeto estético-político, e suas poderosas imagens, que vão produzir o sofisticado processo de representação da cultura e autorrepresentação dos sujeitos, tanto para o intelectual quanto para o homem comum. As mesmas imagens usadas para a dominação, e exclusão, são as lentes, através das quais também se lê o mundo e a si mesmo. Paisagem, nesse processo, é um sistema que contém um lugar real e seu simulacro, um espaço representado e, simultaneamente, um espaço presente (MITCHELL, 1994). O olhar do brasileiro habituou-se a ver a paisagem exuberante, de terra farta e rios caudalosos, apesar dos efeitos perversos da colonização predatória e dos recursos naturais nem sempre tão prodigiosos.

Consciente da necessidade de cumprir a missão de, pelo entrelaçamento de imagens, criar o país, Alencar justifica as suas escolhas estéticas. Ainda que tenham por inspiração os elementos estéticos da cultura e história europeias, aos escritores e poetas torna-se necessário extrair poesia do fruto mais prosaico, a poesia da bananeira, planta de origem asiática, assumida como nacional. Ação necessária para educar o olhar do homem brasileiro, criando laços de conacionalidade.

E a propósito lembro-me que para nós filhos desta terra não há árvore talvez mais prosaica do que a bananeira que cresce ordinariamente entre montões de cisco em qualquer quintal da cidade, e cujo fruto nos desperta a idéia grotesca de um homem apalermado ou de um alarve. Pois bem, meu amigo, recorde-se de Paulo e Virgínia, e daquelas bananeiras que cresciam perto da choupana, abrindo seus leques verdes às auras da tarde, e veja como Bernardim de Saint-Pierre soube dar poesia a uma cousa que nós consideramos tão vulgar. (ALENCAR, 1960, p. 886).

A necessidade da missão não atenua as dificuldades, contradições e dilemas do intelectual romântico na invenção da paisagem. Em meio à beleza da cena natural, esconde-se o répitl venenoso e mortal, a fruta áspera, a morte e o abandono. A tensão permanece latente e o apaziguamento pitoresco não se realiza plenamente, como se pode notar tanto na tristeza, abandono e morte que se anunciam no canto triste da jandaia, em *Iracema*, quanto na descrição da construção da "cena majestosa" à beira do rio Paquequer, no romance *O Guarani*. Paradoxalmente, temos a associação entre a beleza agressiva da natureza que repele e seduz, cujo encanto fatal, expresso na concomitância de sorriso e lágrima, mel e veneno, só pode ser compreendido pelo artista. Da mesma forma, o homem que nela vive adquire a aura especial do poeta por estar integrado à paisagem que é a síntese da vida, em suas contradições e extremos, "a morte horrível a par da vida brilhante".

Quem conhece a vegetação de nossa terra desde a parasita mimosa até o cedro gigante; quem no reino animal desce do tigre e do tapir, símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o inseto dourado; quem olha este céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas; quem viu, sob a verde pelúcia da selva esmaltada

de flores que cobre as nossas várzeas, deslizar mil reptis que levam a morte num átomo de veneno, compreende o que Álvaro sentiu. [...] Não é isso a poesia? O homem que nasceu, embalouse e cresceu nesse berço perfumado, no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno, não é um poeta? (ALENCAR, 1958a, p. 165-166).

Iracema e a Paisagem

Publicado em maio de 1865, o romance *Iracema* trouxe o subtítulo *Lenda do Ceará* e um prólogo do escritor José de Alencar, que dedicava a obra a seus conterrâneos, apesar do receio de o livro ser recebido como "estrangeiro e hóspede na terra dos meus" (ALENCAR, 1958b, p. 234), bem como recebeu a leitura crítica de 154 Machado de Assis, que reconheceu na obra

a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história do bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol que entristece. (ASSIS, 1958, p. 226).

Também observou Machado de Assis uma superabundância de imagens, um excesso, que pediria a revisão da obra.⁶² Estaria certo ele?

Após a crítica machadiana, inúmeros estudiosos debruça-

62 "Há, sem dúvida, superabundância de imagens, e o autor, com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer esse defeito. O autor emendará, sem dúvida, a obra empregando neste ponto uma conveniente sobriedade." (ASSIS, 1958, p. 230).

ram-se sobre o romance, produzindo as mais diversas reflexões. Nos anos 1950, o crítico M. Cavalcanti Proença chamou a atenção para a singularidade da verossimilhança em Alencar, feita de um "possível entretecido de quase-impossíveis, embora a explicação exigisse concorrência de circunstâncias raras de acaso e coincidência." (PROENÇA, 1959, p. 70). No mesmo período, Augusto Meyer, em seus estudos, enfatizou a presença do que denominou "tenuidade brasileira" ou atenuação e sublimação de polos antagônicos, entre colonizado e colonizador, além de pontuar a expressão poética projetada por Alencar a certos aspectos da paisagem e da vida animal (MEYER, 1958, p. 417). Depois, importantes reflexões de Antonio Candido, Silviano Santiago, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, entre outros, iluminaram a leitura da obra.

O romance *Iracema* incorpora vários procedimentos realistas, como o argumento histórico que antecede a obra e invade, frequentemente, a narrativa, na forma de notas explicativas do sentido histórico dos termos, além de apresentar o encadeamento claro das ações em desenvolvimento. Iniciando em *media res*, com episódios breves expressos em capítulos curtos, o primeiro capítulo abre com imagens de mistério e nostalgia produzidas por uma natureza em movimento tenso, de "mares bravios", a quem o narrador dirige-se pedindo tranquilidade para que as personagens mostrem-se e a estória comece: "Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas." (ALENCAR, 1958b, p. 237).

Na sequência, uma série de perguntas configura o mistério como artifício para instigar a curiosidade e a atenção do leitor, procedimento tipicamente folhetinesco — "Onde vai a afoita jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? [...] Que deixara ele na terra do exílio?" (ALENCAR, 1958b, p. 238) —; perguntas que provocam no leitor a vontade de conhecer a trajetória da personagem-título, cujo nome é apresentado pela

primeira vez, magicamente, através da lufada de vento que ressoa entre o barulho das ondas. O jovem guerreiro branco que está na jangada respira saudade e parte em meio à borrasca, enquanto o narrador volta às areias para contar a sua história, sem antes apresentar a justificativa da fonte da narrativa – "Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci" (ALENCAR, 1958b, p. 238) –, entrecortada pelo movimento da natureza e da memória, num enlace de perfil mítico.

No lugar da precisão de circunstâncias espaciais e temporais, o narrador apresenta o diálogo com a grande narrativa e a possibilidade de transmitir uma experiência, muitas vezes ligada à oralidade, com ligação entre lendas e conteúdo de composição mítica: "Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema." (ALENCAR, 1958b, p. 238). No entanto, a apresentação das personagens e do espaço da floresta será detalhada com minúcias, a partir de elementos exteriores, vindos da natureza, que ganharão vida quando tocados pelas personagens.

Dessa forma, a narrativa já reúne os pormenores e detalhes, contaminados de conteúdo mítico, numa ação encadeada e interrompida por notações, coerentes à fidelidade documentária, que remetem o leitor às notas de pé de página, num vaivém que anula a premissa realista.

De acordo com a poética romântica, estabelece-se com a natureza um nexo de simpatia, em correlações dinâmicas, coordenadas pela imaginação, procedimento retomado pela estética realista, a que Auerbach classificou de demoníaco, isto é, "tratase, portanto, da unidade de um espaço vital determinado, sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensórios." (AUERBACH, 1987, p. 422). Tal recurso, porém, o crítico atribui aos romances do realismo europeu, em obras como as de Stendhal, Balzac e Flaubert, cujo contexto cultural acentuava aspectos de urbanização que in-

seriam, no cotidiano dos sujeitos, o paradoxo entre o utilitarismo e os elementos de uma vida cada vez mais mediada por imagens e fantasmagorias.

Quando realiza esse mesmo recurso, o romance de Alencar estabelece outros parâmetros de referência. Em *Iracema*, aprofundam-se a concepção orgânica da natureza e o olhar pitoresco, pelo resgate de outra forma de saber da cultura ocidental, o princípio da semelhança, com algumas de suas variantes como a *aemulatio*, a analogia e o jogo das simpatias, através do qual o mundo permanece idêntico. Segundo Foucault (1990), através da emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo, abolindo a distância que lhes é própria, sem encadeamento nem proximidade; já a analogia, de imenso poder, permite a aproximação de todas as figuras do mundo, num espaço de irradiação. No entanto, o saber das similitudes funda-se na súmula de suas assinalações e na sua decifração, que ultrapassa o visível.

157

O sistema das assinalações inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis porque a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras – de hieróglifos. (FOUCAULT, 1990, p. 45).

É preciso, portanto, sabedoria para ler a prosa ou o livro do mundo e decifrá-lo; tal sabedoria é configurada em Iracema, filha do pajé e revestida do poder de decifrar os sinais da natureza. A fala da protagonista é repleta de imagens de concretude mescladas a mistério e beleza, que se projetam nas formas de seu corpo e na expressão de seus sentimentos. Completamente exteriorizada, entre a sua verdadeira essência e o aspecto interior não há contradição

e, através de imagens da natureza, expõe sua alegria, dor e o prenúncio de seu trágico destino – a morte necessária para fazer feliz e devolver a alegria ao semblante do amado.

– Não veem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma: deve cair, para que a alegria alumie teu seio. (ALENCAR, 1958b, p. 295).

A estratégia utilizada não somente prenuncia o trágico fim de Iracema como, numa via de mão dupla, justifica a morte da cultura indígena ou a supressão violenta da diferença cultural—"folha escura"- para que floresça o "jacarandá", a nação. Ainda que descrita como ação necessária, o movimento da trama a seguir não elimina a dor do processo, tanto na lenta agonia de Iracema, quanto no permanente deslocamento, e melancólico desenraizamento, de Martim.

Aprofundando a poética romântica do pitoresco, Alencar amplia a sua abrangência no diálogo com o saber, feito de similitude e de mito, presentes na composição das personagens, nos espaços e nas marcas temporais, mas negados no encadeamento da trama e das ações. O resultado consiste numa atmosfera mágica e poética, expressa na linguagem das personagens e na descrição estética de suas características e atitudes, em contraposição à abordagem onisciente do narrador, cujo movimento intercala a voz da comprovação documental historicista à do contador de história, o que anula a precisão das referências.

Para o leitor, apresenta-se um conjunto tão fascinante quanto impreciso. A mesma perspectiva exterior configura o guerreiro

branco, o português Martim, cujo sentimento e atitudes resumemse na saudade e na melancolia, provocadas pelo deslocamento que o caracteriza. Através do recurso da similitude, com a variante da *aemulatio*, o seu olhar transforma-se num espelho, no qual se pode mirar a pátria de outros mares e, simultaneamente, o seu sentimento interior.

Os olhos do guerreiro branco se dilataram pela vasta imensidade; seu peito suspirou. Esse mar beijava também as brancas areias de Potengi, seu berço natal, onde ele vira a luz americana. Arrojou-se nas ondas e pensou banhar seu corpo nas águas da pátria, como banhara sua alma nas saudades dela. (ALENCAR, 1958b, p. 278).

Este é um recurso necessário ao leitor acostumado às estratégias do folhetim; entre elas, a incorporação da memória, recurso também inerente à narrativa popular. Seus procedimentos, em geral, traduzem efeitos não da escritura, mas da narração, isto é, de uma linguagem voltada para a sua capacidade de comunicar, o que faz da escritura um espaço para o *contar a*, para a narração, daí ser o folhetim uma experiência literária acessível às pessoas que têm um mínimo de experiência verbal prévia enquanto leitoras.

Nesse sentido, outra confluência pode ser observada: a presença do amor romântico, fato marcante nos romances formadores de nacionalidade e item significativo das narrativas populares. A paixão de uma jovem tabajara pelo jovem português gera o primeiro brasileiro, simultaneamente indígena e não indígena, português e não português, pela subordinação da jovem índia, justificada pelo amor. O que fascina o leitor não é a submissão total e contínua da protagonista, mas o desejo recíproco inicial que se desenvolve entre os dois amantes, igualmente idealizados.

O princípio do amor romântico guarda um impacto no ima-

ginário coletivo, uma vez que carrega uma força subversiva e de transgressão na defesa dos direitos inalienáveis da paixão. Por outro lado, apresenta uma ligação com a utopia e uma afinidade profunda com a experiência do sagrado. No entanto, no caso dos amantes protagonistas Iracema e Martim, o desejo recíproco orienta seus movimentos em direção ao mesmo conteúdo, do início ao fim do romance, isto é, a jovem tabajara apresenta-se como a personificação do amor incondicional, da doação absoluta, enquanto seu amante guerreiro sintetiza a melancolia, os sentimentos em constante deslocamento, "como a alva rede que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores." (ALENCAR, 1958b, p. 266).

O amor doação de Iracema retira as referências de sua identidade e a leva a caminhar sempre em busca de um lugar de felicidade e harmonia, que, somente num breve lapso de tempo, realizase junto a Martim — "A alegria morava em sua alma. A filha dos sertões era feliz como a andorinha que abandona o ninho de seus pais e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores." (ALENCAR, 1958b, p. 283). Todavia, os olhos distantes do amado dão-lhe a certeza da solidão e do abandono que a levarão à morte, pois seu amor não pode apagar a lembrança da pátria e de outros amores dos olhos de Martim; "breves sóis bastaram para murchar aquelas flores de uma alma exilada da pátria." (ALENCAR, 1958b, p. 292). No lugar da reciprocidade no amor, surgem o desencontro e o abandono.

Se o arquétipo cultural do amor romântico também se fundamenta na experiência física, é preciso, nessa perspectiva, vinculá-la ao sagrado. Assim, apenas sob o efeito narcótico do "vinho de Tupã", de cujo segredo Iracema é guardiã, realiza-se o amor físico dos protagonistas; máscara para o desejo que representa, por um lado, a traição do estrangeiro à hospedagem, proteção e respeito do

pajé – pai de Iracema – e, por outro, a não reciprocidade, entrega e escolha do amor por parte de Martim. A inconsciência, promovida pelo narcótico (velho recurso das narrativas populares), não permite o questionamento e retira a densidade psicológica das personagens:

– O sono é o descanso do guerreiro, disse Martim; e o sonho, a alegria d'alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema!

A virgem ficou imóvel.

- Vai e torna com o vinho de Tupã.

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazi oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor.

Agora podia viver com Iracema e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos como o fruto na corola da flor. (ALENCAR, 1958b, p. 267).

161

Novamente, a projeção do olhar do protagonista para a natureza possibilita a exteriorização de seus sentimentos, através de uma cena que realiza uma interessante interlocução com a tradição ocidental e a estética romântica: a subida de Martim a um monte para contemplar a natureza, que, como um espelho, reflete o seu interior.

Distante da cabana se elevava à borda do oceano um alto morro de areia; pela semelhança com a cabeça do crocodilo o chamavam os pescadores Jacarecanga. Do seio das brancas areias escaldadas pelovardente sol, manava uma água fresca e pura; assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo.

A esse monte subiu o cristão, e lá ficava cismando em seu desti-

no. Às vezes lhe vinha à mente a ideia de tornar à sua terra e aos seus; mas ele sabia que Iracema o acompanharia; e essa lembrança lhe remordeu o coração. Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava. (ALENCAR, 1958b, p. 293).

É preciso observar a presença dessa mesma cena na literatura romântica brasileira, como no poema *Minha Terra* (1856), de Casimiro de Abreu, em que se apresenta o Petrarca brasileiro, "à sombra do cajazeiro"⁶³, numa clara alusão ao poeta italiano a quem os historiadores da paisagem atribuem o fato de ter sido o primeiro a escalar uma montanha — o monte Ventoux, em abril de 1336 — para contemplar a paisagem, numa escalada física e espiritual. Em *Iracema*, no entanto, esse movimento não representa aprofundamento ou mudança no estado interior da personagem, cujo olhar projetado ao mar sempre reflete a melancolia de seu desenraizamento, constantemente embalado pela "surdina merencória da tarde" que precede "o silêncio da noite" (ALENCAR, 1958b, p. 255).

Além disso, uma série de contradições sustenta a invenção da paisagem e da brasilidade no romance *Iracema*, como a linguagem carregada de termos não somente próprios da cultura e história indígenas, mas de índices e sinais que descobrem a similitude sob o visível e estabelecem as correlações necessárias para a decifração mítica do livro da natureza. Num jogo de espelhos, a alma e o olhar das personagens integram-se à natureza para a exposição de seu conteúdo ao leitor; um olhar como expressão que reconhece forças e estados internos no sujeito e na natureza, cuja percepção

63 "Foi ali que noutro tempo/À sombra do cajazeiro/ Soltava seus doces carmes/O Petrarca brasileiro; e a bela que o escutava/ Um sorriso deslizava/Para o bardo que pulsava/ Seu alaúde fagueiro." (ABREU, 1961, p. 45).

depende da capacidade de leitura desses fenômenos expressivos.

De intenção realista, o romance anula a pretensa objetividade na onisciência do narrador com o movimento das similitudes, que contamina as descrições, tornando-as poéticas, na junção com a memória e a narrativa, esta vinculada à experiência transmitida pela tradição, mas também matizada pela presença de notações de documento e pesquisa histórica. Já a natureza apresenta-se repleta de nostalgia, com suspiros de saudade que atingem o leitor e deixam-lhe também a nostalgia de algo lido,⁶⁴ de uma história encantada, num mundo mágico onde se encontra a pátria de Iracema, que se torna a sua pátria e a sua história também. A natureza faz-se paisagem e "pôs-se a fábula em ata", para usarmos a expressão de Guimarães Rosa.⁶⁵

Como mencionado, Machado de Assis, em sua crítica ao romance, considerou o excesso de imagens na obra como passível de revisão. Mas não teria sido essa escolha de Alencar proposital para produzir outra forma de narrar? Quer dizer, uma narrativa com imagens em movimento — como a cena do primeiro capítulo até a primeira aparição de Iracema correndo, quase voando, e mal tocando a "pelúcia" da relva — não seria fundamental para um leitor ouvinte?

A cultura não erudita possui uma forte relação com as imagens e, entre os muitos exemplos, pode-se lembrar das gravuras de Épinal, em torno de 1660, com as formas narrativas apresentadas em imagens, numa folha dividida em 16 quadros e vinhetas consecutivas. Ainda, a representação imagética de lendas e contos populares movimentou-se intensamente nas praças e feiras medievais, a exemplo dos *pliegos* de cordel, na Espanha, através dos cartazes

Expressão utilizada por Alencar ao referir-se às imagens lidas nas obras de Chateaubriand (ALENCAR, 1960).

⁶⁵ Expressão que encerra o conto *Desenredo*, de Guimarães Rosa (ROSA, 1994, p. 557).

de feira, ou de cego, que ilustravam com imagens dispostas por episódios o conteúdo do *pliego* recitado, conforme relata Martin-Barbero (2003). Posteriormente, no século XIX, o jornal ilustrado continuou o diálogo com a iconografia popular.

Ora, num país de analfabetos, escrever romances significava também recorrer à estrutura primordial do contar estórias, que sugerisse, ainda, os recursos imagéticos. A superabundância de imagens, apontada por Machado de Assis, produz um efeito poderoso sobre o leitor, na superposição de cenas e quadros que evocam sensações e sugerem movimento. Tudo parece em movimento constante, natureza e sujeitos, e o leitor torna-se espectador de quadros em sucessão, justaposição, cortes e intercalações — recurso presente nos folhetins e que prenuncia o olhar sob muitas lentes, entre elas a do cinema. É preciso observar, nesse sentido, que, na segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira já experimentava a adaptação do olho às lentes, no movimento das ruas, no desfile de produtos caros e de inventos óticos como o diorama, o panorama e a estereoscopia, além da fotografia, já no seu início, produzindo uma estranha combinação de fantasia e realidade no cotidiano.

Talvez o excesso de imagens fosse um recurso necessário, assim como os tons matizados de claro e escuro, que equivalem a mantilhas, véus e sombras, para atuar numa sociedade cujas leis, valores e instituições pautavam-se pela ambiguidade com a qual o romance precisava dialogar. Bem expressa, nessa linha, é a divertida metáfora do uso das mantilhas, apresentada pelo narrador em *Memórias de um sargento de milícias*, que, depois de discorrer sobre os diferentes usos do adereço, 66 conclui: "Mas a mantilha era

66 "Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma cousa poética que reveste as mulheres de certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha das nossas mulheres, não; era a cousa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que

o traje mais conveniente aos costumes da época." (ALMEIDA, s.d., p. 42).

Também as contradições do romance alencariano foram analisadas, pelo crítico Roberto Schwarz, como um impasse formal em desníveis narrativos, demonstrando o desencontro dos postulados reunidos no livro, "resultado precário da combinação da forma europeia e matéria local, que resulta engraçado." (SCHWARZ, 1988, p. 50). Segundo o crítico, o olhar modernista de 22 iluminou com humor as contradições do romance de Alencar.

Talvez essas contradições formais sejam risíveis, mas vazadas de melancolia, mais do que puramente engraçadas, por sugerir um conjunto esdrúxulo: o esforço do artista para realizar a estética romântica, a precariedade de um público leitor, o gênero romance e a missão de criar — um país e uma paisagem — pela palavra, num esforço de educar a sensibilidade com a força da imaginação, capaz de superar a rudeza e a precariedade do cotidiano, que se almejava moderno e feito de trabalho escravo.

165

Essa junção, como estrutura romanesca, seria risível se as suas imagens não se fixassem como verdade, para contar nossa história cultural.

Na verdade, pela virgem dos lábios de mel, que, com o seu talhe da palmeira, olhos de sabiá, boca vermelha como a pitanga, hálito de baunilha e sensualidade morena, muitos brasileiros suspiram saudosos, tal qual Martim contemplando a praia na abertura do romance. Vendo-a correr quase sem tocar a "pelúcia" da relva, numa perfeita integração com a natureza, os brasileiros aprenderam a transformar aquele lugar de "além, muito além daquela serra", lugar tão perto e longe, "que ainda azula no horizonte" em paisagem, repleta de brasilidade matizada de melancolia, porque marcada pela dor.

as traziam eram baixas e gordas como as comadres." (ALMEIDA, s.d., p. 41-42).

Vale a pena rever essa cena do romance, feita de fragmentos de imagens de nosso processo de conhecimento e autoconhecimento, como sujeitos e como brasileiros.

ALÉM, MUITO ALÉM daquela serra, qua ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1958b, p. 238-239).

166

Referências

ABREU, Casimiro de. Poesias completas de Casimiro de Abreu. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1961.

ALENCAR, José de. O Guarani. In: ALENCAR, José de. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958a. v. 3.

_____. Iracema. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958b. v. 3.

_____. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 4.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. Prólogo (da primeira edição de Iracema). In: ALENCAR, José de. O*bra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 3. p. 225-230.

AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

_____. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Michail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt*: expedições pelo Brasil tropical – 1865-1878. São Paulo: Metavídeo SP Produção e Comunicação LTDA, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MEYER, Augusto. Nota preliminar a O gaúcho. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 3.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. José de Alencar na literatura bra-

sileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

STENDHAL (Marie-Henri Beyle). *O vermelho e o negro*. Tradução de Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

WATT, Ian. A ascensão do romance. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar⁶⁷

Ida Alves

[...] o estatuto do autor no processo de produção literária não é um estatuto psicológico (uma entidade psíquica unificada), mas um estatuto topológico (um lugar onde e donde) [...]

(COELHO, 1972, p. 299).

[...] A rua, único / lugar que te acolhe, apesar de / não veres senão o que te expulsa.

(BESSA, 2004, p. 15)

Desde o início de 2008, no âmbito do Grupo de Pesquisa UFF / CNPq "Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa", estamos desenvolvendo estudos sobre as relações entre poesia e paisagem, considerando como *corpus* de análise certa produção poética portuguesa contemporânea, dos anos 70 à atualidade, na qual manifesta-se uma recorrente atenção à vida urbana e suas marcas, com manifestas tensões existenciais. Tal atenção se estende também à discussão intensificada sobre configurações do lírico, expressão da subjetividade e comunicabilidade da poesia em nosso presente. O recorte temporal acima assinalado advém da certeza de que, nesse período, adensarem-se contradições sociais, culturais e identitárias em paralelo com o fortalecimento de um contexto fortemente tecnológico que privilegia o espetáculo, o ex-

⁶⁷ Uma primeira e inicial versão deste trabalho, sob o título de "Imagens e olhares urbanos na poesia portuguesa contemporânea", encontra-se em PIRES, Antônio Donizetti. *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea*. Araraquara: Editora da UNESP, 2011.

cesso de visualidade e a velocidade, seja na transmissão das informações, seja na utilização massiva do computador e suas práticas textuais sintéticas e fragmentadas, seja nas experiências cotidianas de deslocamento e vivência, como vem sendo discutido por muitos pensadores da atualidade, mas sobretudo por Paul Virilio (2005), cuja obra analisa a complexidade das experiências sociais contemporâneas a partir da concepção da "dromologia", termo de sua criação para ciência (ou a lógica) que estuda os efeitos da aceleração da velocidade na sociedade.

Temos acompanhado ainda, desde os anos oitenta, em disciplinas como a geografia, a filosofia, a sociologia e a antropologia, o aumento de discussões e análises sobre os fenômenos sociais, culturais, econômicos provocados pela intervenção desordenada do homem no espaço natural circundante, com consequências, em geral, negativas. Em diálogo com as questões suscitadas, também na área de teoria literária renovaram-se questionamentos sobre a figuração da paisagem no texto literário contemporâneo, como comprovam, em nível internacional, as diversas obras do teórico de poesia, Michel Collot, professor da Universidade Paris III, e uma crítica literária "ecológica", a Ecocrítica, de Greg Garrard, "presidente da Associação para Estudos de Literatura e Meio Ambiente no Reino Unido e professor da Universidade de Bath, onde leciona poesia, literatura canadense, teoria literária e ecocrítica" (GARRARD, 2006,), para além da realização de colóquios por diferentes centros de pesquisa, teses e obras de referência. A partir especialmente da reflexão teórica de base francesa sobre esse tema em diversas áreas de estudos como a geografia cultural, a antropologia, a filosofia [e estamos pensando em estudos de Augustin Berque (1994), Paul Cleval (1999), Alain Roger (1997), Anne Cauquelin (2007), por exemplo], aliada à abordagem atualizada da fenomenologia hermenêutica, com a revisitação atenta da filosofia de Merleau-Ponty (1991, 2006), o termo "paisagem" é compreendido

como "estrutura de interação cultural", uma "organização perceptiva", pondo em relação três termos caros ao trabalho literário: o sujeito, a palavra e o mundo.

É evidente também que a arte contemporânea, na pluralidade de suas manifestações, vem pensando muito atenta e criticamente a predominância da superexposição que veio a caracterizar inegavelmente o século XX a partir da presença cotidiana e bastante disseminada da fotografia, do cinema, da televisão, e mais recentemente da tela do computador. Imersos cada vez mais na visualidade excessiva, como questiona Paul Virilio e Georges Didi-Huberman, o objeto estético possibilita uma frenagem na velocidade das imagens, reaproximando o fruidor do jogo de detalhes e de perspectivas que a obra de arte pode provocar. Lembramos aqui uma afirmação de Georges Didi-Huberman em sua obra *O que vemos*, *o que nos olha*:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter:* ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (2000, p. 34).

No espaço dos estudos mais recentes de arte, há uma produção teórico-crítica que se debruça sobre o literário como experiência fundamental de visualidade (BERGER, 2000; DEBRAY, 1993), estabelecendo também trajetos de investigação sobre subjetividade, alteridade e conhecimento de mundo. Nesse domínio, há igualmente forte reflexão sobre os limites do poético em nosso presente,

questionando-se suas impossibilidades ou não-importância frente a novos interesses de comunicação ou formas de construções imagéticas (BAUDRILLARD, 1997; MARX, 2005; MAULPOIX, 2005). Trata-se de avaliar o impacto do mundo virtual ("a ubiquidade ótico-eletrônica") e as noções de velocidade / liquidez que, em nossa atualidade, acarretam efeitos muito fortes em termos de relação com o espaço e o tempo, como problematizam os estudos de Paul Virilio (1993, 1994a, 1994b, 2005) e os de Zygmunt Bauman (2001, 2007, 2008, 2009).

Em poesia, a problematização da paisagem tem provocado abordagens teórico-críticas que se aprofundam na reflexão sobre a organização poemática como experiência de visualidade e de espaços, estabelecendo em paralelo trajetos de questionamento sobre figurações do sujeito lírico, a alteridade e as experiência de mundo no contexto cultural atual. Não simplesmente a paisagem como um tema de escrita, como enunciado descritivo (in situ), mas fundamentalmente como uma estrutura de sentido, uma rede sensorial, que sustenta configurações ou desfigurações do sujeito, da linguagem poética e do mundo por meio do olhar (in visu)68. Da cena / cenário à paisagem, há uma intervenção fundamental que é exatamente a percepção do sujeito a partir do qual parte a linha de fuga da paisagem. Trata-se de discutir, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes práticas culturais, como defendem os ensaístas franceses Jean-Pierre Richard (1984) e Michel Collot (1989, 2005), a percepção paisagística como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e de reflexão sobre cultura, sociedade e arte, a partir de experiências individuais ou coletivas, com a discussão sobre limites e efeitos da subjetividade e da alteridade. É reavaliar a subjetividade lírica e a alteridade, a referência e a metáfora, sobre novas bases conceituais e a partir de

⁶⁸ Utilizamos os termos de Alain Roger (1997), em seu *Court traité du paysage*.

diferentes experiências culturais contemporâneas, radicalizandose a questão da paisagem no exame detido de como os poetas mais recentes dão conta, por exemplo, do espaço urbano atual em que vive a maior parte da população mundial. O desenvolvimento e os novos contornos do espaço citadino alteram nossa própria percepção paisagística e transforma-o numa estrutura de sentido que não pode ser ignorada. Muita da poesia contemporânea dá conta de experiências do urbano a partir de subjetividades que se sentem deslocadas em relação ao espaço material e cultural circundante.

Segundo Michel Collot, o referente do poema é um "universo imaginário" que constitui uma versão singular de mundo, já que dependente de cada subjetividade, concluindo que: "É a objetividade que é uma ficção; e o imaginário é ao contrário um instrumento de conhecimento do real." (2005, p. 175). O poema configura as infinitas variações de mundo, redefinindo o referente que é concebido como se fosse um reservatório contendo a totalidade das experiências que temos do objeto. Portanto, o poema não é uma textualidade fechada em si, mas se constitui como poema exatamente pela abertura ao além de si. "A textualidade do poema reenvia à textura do universo", já que "o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver." (COLLOT, 2005, p. 178).

Não se trata, porém, de mera aplicação aos textos poéticos de estruturas e esquemas redutores, mas o questionamento da paisagem como uma "organização de sentido", resultado de um modo de ver, fixar ou deslocar valores e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e

^{69 &}quot;C'est l'objectivité qui est une fiction; et l'imaginaire est en revanche un instrument de connaissance du reel".

^{70 &}quot;La textualité du poème renvoie à la texture de l'univers [...] le poème fait voir le monde parce qu'il est lui-même un monde qui se fait voir."

invisível. Num tempo cambiante e veloz como o nosso, os estudos de paisagem dão a ver as tensões entre sujeito e mundo, revelando experiências de perda, de errância ou, por outro, traçando singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias. É essa problematização que principalmente buscamos acompanhar nas obras poéticas selecionadas para *corpus* de pesquisa, direcionando o olhar para a(s) paisagem(ns) que a escrita desses poetas vai constituindo em torno do espaço urbano.

Em relação à poesia portuguesa contemporânea, produção de caráter predominantemente citadino, essa linha de reflexão crítica é ainda muito pouco abordada e, por isso, interessa-nos demonstrar como ocorrem aí a configuração ou a desfiguração de paisagens, constituindo gestos de escrita problematizadores da cultura de língua portuguesa. Esse tratamento crítico da noção paisagística responde ao pressuposto de que o discurso poético é predominantemente imagético, ou seja, a visualidade, mais do que um tema presente no enunciado, é uma experiência de construção da linguagem lírica, envolvendo a palavra, o sujeito e o mundo. A leitura dessa produção poética constata com certa facilidade que a atenção visual ao mundo circundante se torna matéria fundamental do poema e que essa escolha de perspectiva acarreta a problematização de questões determinadas: a relação entre uma cultura particular e um mundo globalizado, a objetualidade do espaço e a subjetividade lírica, o diálogo constante entre poesia e outras artes questionadoras do espaço e da paisagem, como a pintura, o cinema e a fotografia, e o discurso metapoético em torno da visualidade, temporalidade e espacialidade. Numa tradição cultural como a portuguesa em que o mar representou papel fundamental na construção de um imaginário identitário e literário, é interessante acompanhar como ocorrem criticamente os movimentos em direção à terra (as transformações urbanas, a pertença a uma Europa unificada), e a problemática que esses deslocamentos revelam na

atualidade.

Com essa orientação, sustentamos essa análise da poesia portuguesa atual com estudos recentes sobre o lugar da poesia e do poeta e a relação do texto poético com o mundo, afastando-nos de abordagens radicalmente formalistas que consideram o poema um objeto fechado e autônomo, auto-referencial e auto-suficiente na sua construção. Trata-se, assim, de discutir a poesia não como uma textualidade hermética, mas uma prática hermenêutica sobre o estar no mundo e na linguagem, por isso a ênfase na compreensão do ato poético como interação entre sujeito, palavra e mundo. No diversificado panorama dessa produção poética, tem-se discutido a formulação de uma nova poesia dita figurativa ou de experiência, feita de espaços do cotidiano e de um retorno ao sujeito e suas emoções, de uma narratividade a dar conta de banais ações e gestos diários, como analisam, principalmente, Magalhães (1981), Amaral (1991), Martelo (2004), estudos que nos ajudam a pensar essa produção sobre a perspectiva do urbano e seus impasses.

175

Devemos observar ainda que, no contexto dos estudos críticos portugueses, no contexto português, ainda são poucos os estudos mais desenvolvidos e contínuos sobre a poesia dos anos 80, 90 e já agora da primeira década do século XXI, dada a relativa proximidade dessa produção. No entanto, há percursos poéticos sedimentados que podem se tornar objeto de análise e sobre eles alguns críticos portugueses atuais, de reconhecida produção analítica, como Rosa Maria Martelo, Manuel Gusmão, Fernando Guerreiro, Nuno Júdice têm produzido artigos e ensaios pontuais. Porém, nesses estudos, a problemática da paisagem e as questões urbanas que movem nossa investigação ainda não encontraram abordagem realmente significativa, embora a visualidade seja aqui e ali motivo de reflexão, sobretudo em relação aos estudos interartes.

Em relação à noção de contemporaneidade, importante na

176

definição do material examinado, acompanhamos o ponto de vista de Agamben (2008) ao interrogar "qu'est-ce que cela signifie, être contemporains?"71 (p. 7). Compartilhamos a ideia de que contemporâneos são aqueles que estão em relação com nosso próprio tempo de experiências do mundo. Por isso, o nosso recorte temporal de poetas que começam a publicar nos anos oitenta e o diálogo com os poetas de setenta. Mas, numa perspectiva mais ampla, a idéia de contemporaneidade é móvel. Toda época teve, tem sua contemporaneidade. Preferimos assim entender como poeta contemporâneo aquele, que, como propõe Agamben (2008), "fixe le regard sur son temps pour en percevoir nos les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux que en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent."72 (p. 19-20). Assim, o corpus poético que definimos para estudo interessa exatamente por fixar seu olhar sobre nosso tempo, mostrando-nos não respostas mas as indagações e as dúvidas do homem que habita em cidades de nossa atualidade, enfrentando suas transformações, suas exigências e impossibilidades.

Metodologicamente, a análise das diversas obras poéticas escolhidas se desenvolve de forma comparativa, considerando que buscamos não apenas a compreensão de uma determinada produção poética autoral, mas o delineamento de uma escrita lírica de caráter urbano a refletir a nossa contemporaneidade. O importan-

^{71 &}quot;que isso significa, ser contemporâneos?" (tradução nossa).

^{72 &}quot;Fixa o olhar sobre o seu tempo para nele perceber não as luzes mas a obscuridade. Todos os tempos são obscuros para aqueles que neles experimentam a contemporaneidade. O contemporâneo é então aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente." (tradução livre nossa).

te, portanto, é o diálogo que essas obras poderão permitir expondo questões similares próprias a seu tempo e ao seu universo cultural. Também buscamos comprovar uma hipótese: que essa produção trabalha preferencialmente com um discurso elegíaco, transformando em linguagem lírica uma relação lutuosa com a cidade e a própria linguagem poética, já que se afirmam subjetividades em falha e descontentes com um espaço que consideram arruinado, desfigurado e provisório, reflexo da condição de finitude dos seres e das coisas. As experiências do urbano nessa produção portuguesa denotarão muito mais uma percepção pessimista de mundo, rejeitando qualquer idéia de otimismo tecnológico e transformação social positiva numa Europa unificada? A experiência de *não-lugares* (AUGÉ, 2004) será o mais forte traço que essa poesia torna visível na leitura da cidade?

Nos limites deste artigo, fazemos um recorte necessário e fixamos a atenção na paisagem urbana presente em alguns exemplos poéticos publicados recentemente. A cidade para esses jovens poetas é um espaço circundante que impulsiona a escrita e leva-os ao confronto de valores e de projetos literários, uma construção rarefeita da subjetividade e não um espaço concreto e delimitado nos mapas. Ainda que diferentes os trabalhos poéticos, essa poesia evidencia uma opção comum: o olhar sobre a cidade e seus vazios, a partir de subjetividades fragmentadas e móveis que se vão escrevendo no cruzamento com a paisagem possível de agora, de cimento e asfalto: estradas, ruas, esquinas, carros, autocarros, comboios⁷³, aeroportos, supermercados, restritos jardins públicos, prédios, shoppings, cafés, não-lugares configurados pela escrita na interação de sujeitos vários que transitam pelos poemas. Talvez falar da cidade ou de seus lugares de rotina cotidiana seja a forma possível de compreender como a paisagem hoje é muito mais au-

73 Autocarro é a nomeação portuguesa para ônibus, assim como comboio para trem.

sência do que presença, mais olhar insatisfeito do sujeito do que imagem estática de prazer. Por isso, a paisagem nessa poesia se escreve como uma *questão de luto* e não tranquila ordenação do visível. Escrita lutuosa porque dá-se como narrativa *de* ou *sobre* sujeitos errantes que cantam o vazio que os cerca e a dificuldade de romper o espaço material estático ou limitado para reencontrar uma mobilidade criadora. É o que ocorre, por exemplo, nas poéticas de Jorge Sousa Braga, Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral. O primeiro publicou seu primeiro livro de poesia em 1981 (*De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu*); o segundo, em 2000 (*Todos contentes e eu também*); e o terceiro, em 1994 (*Geografia das estações*).

Encontra-se em suas obras um *convívio* com a cidade muito difícil, tenso, em constante desequilíbrio. A cidade se efetiva como paisagem transtornada, fragmentada, onde não há reconhecimento de rostos nem guarda de memórias. O sujeito é eminentemente um "andante"⁷⁴, sem pouso ou destino certo. Como aborda Ana Fani Carlos (2001), em seu estudo sobre a vivência do espaço urbano na metrópole de São Paulo, o **estranhamento** e o **desencontro** são as consequências imediatas da experiência de um espaço radicalmente transformado frente a um tempo vivenciado na velocidade e no efêmero.

O ponto de partida de nossa pesquisa é o **desencontro** entre o tempo de transformação do espaço da metrópole – visto a partir das mudanças no plano da morfologia – e o tempo da vida de um indivíduo. Isto é, o que percebemos hoje é que há uma contradição entre o **tempo da vida** – que se expressa na vida cotidiana (tempo e espaço que medem e determinam as re-

⁷⁴ Jogo aqui com um termo usado no metrô do Porto em relação ao cartão que o usuário pode adquirir para compra de passagens (Cartão Andante).

lações sociais), e o tempo de transformação da cidade, que produz no mundo moderno, particularmente na metrópole, formas sempre fluidas e sempre cambiantes que podem ser entendidas, em toda a sua extensão, no lugar, nos atos da vida cotodiana, revelando no horizonte nova articulação entre espaço e tempo, tendo como limite último o esvaziamento dos espaços apropriados. [...] Essa contradição produz, do ponto de vista do habitante, o que chamamos de **estranhamento**, que por sua vez é a consequência direta, hoje, do processo de reprodução espacial, que produziu a explosão-implosão. Diante de uma metróple em que a morfologia urbana muda e se transorma de modo muito rápido, os referenciais dos habitantes, produzidos como condição e produto da prática espacial modificam-se em numa outra velocidade, produzindo a sensação do desconhecido e do não identificado. (CARLOS, 2001, p. 328-329).

Essas experiências de desencontro e de estranhamento estão significativamente presentes em suas obras poéticas em que podemos encontrar de forma evidenciada esse mal-estar existencial do sujeito lírico. Assim, os três poetas convergem no olhar sobre a cidade e seus espaços, paisagens não naturais, indiferentes e de solidão. São poetas na faixa dos trinta / quarenta anos que figuram o poema como uma câmera de observação do cotidiano, do mundo próximo. O recorte dado ao que se vê evidencia uma experiência muito forte de perda, uma certa amargura insolúvel misturada com ironia e aparente descaso, reconhecendo a estreiteza dos diferentes espaços de existência e solicitando novas geografias da emoção. Versos como "Pergunto-me desde quando / deixou de haver futuro / nas janelas./ Janeiro dói nos olhos / como areia / e tu e eu estamos para sempre / sentados às escuras / no Verão" (CABRAL, 2007, p. 34); "É assim, amiga. Encontramo-nos / quando calha nos bares de antigamente, / deixando que sobre o tampo azul / das mesas volte a pousar / um baço cemitério de garrafas. // Constatamos

o pior, os seus aspectos./ Corpos e livros que foram ficando / por ler na voracidade na noite de Lisboa. / De facto, crescemos em alccolémia, / acordamos tarde, em pânico, / e perdemos os dias e os dentes / com uma espécie de resignação. / Não temos, ao que parece, serventia.[...]" (FREITAS, 2007, p. 72); e de Sousa Braga (2007, p. 261): "É esta a cidade que o destino / te reservou. Uma cidade de / gente dura cuja maior / extravagância é um vaso / de sardinheiras na janela / de um ou outro edifício / Tinhas sonhado com uma / cidade branca mais a sul.../ Esta cidade não é uma cida-/ de é um vício" indicam duas possibilidades de compreensão: por um lado, mostram uma relação fortemente desencantada com o mundo; por outro, afirmam um olhar urbano que demarca novos trânsitos no cotidiano, reconhecendo diferentes espaços de existência e solicitando novas vivências diárias.

A experiência urbana, em Portugal, adensa-se a partir da Revolução dos Cravos (1974) e a consequente abertura política, econômica, social e cultural. Desse momento, vale lembrar aqui um outro poeta que acabou se constituindo, na década de oitenta, com uma forte voz crítica do cotidiano português e seus valores. Falamos de Joaquim Manuel Magalhães, autor de poemas instigantes para essa perspectiva, e voz com a qual alguns desses jovens poetas mais diretamente dialogam, como comprovam epígrafes, citações de versos e invocações / nomeações presentes em seus livros. Dele, citamos um poema emblemático dessa relação tensa com o espaço urbano, oscilando entre repúdio e fascinação e configurando uma outra forma de percepção da realidade cotidiana:

Poucas vezes a beleza terá sido tanta como no lustro preto dos sacos de lixo à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida nas mais pequenas horas da noite em Londres. Estão amontoados fechando o esterco,

os lençóis com sangue, os restos apodrecidos, adesivos negros que parecem afagos.
Os homens ao lançá-los nas fornalhas são erguidos a imaginações malditas, à feroz acção de deuses nos vulcões, ao odor sacrílego e alquimistas mortos.
Ir na luz eléctrica e ver esses maços de treva, essa cor quase molhada dos plásticos, a parecer verniz, a parecer chamar-nos, a dar-nos o sebo como se fosse a arte, tem um fervor que finda o pequeno mal, a vida. (MAGALHÃES, 2001, p. 97).

Magalhães exerceu especialmente nas décadas de 80 e 90 um papel de analista bastante referencial no circuito literário português. Em um dos seus mais citados livros de ensaios críticos – *Os dois crepúsculos* (1981), o crítico manifesta-se não só sobre a poesia de alguns de seus contemporâneos como também sobre a sociedade de que é participante. Entre as crônicas sobre isso, destacamos uma intitulada "Sobre praias", em que o autor ataca veementemente o comportamento consumista e massificado de uma população que transforma a paisagem da praia num cenário sem ordem, sem educação e sem respeito humano e ecológico. Essa população "embrutecida" produz sem limites lixo e é inconsciente de sua degradação cultural e existencial.

O que estou é a dar voz ao pavor, talvez pessoal, sem dúvida aumentado pela mediocridade das situações, de nelas assistir à massificação dos desejos.[...] É isto a sociedade de massas: promover que todos queiram a mesma coisa, até ao ponto de todos exigim de si que queiram a mesma coisa que todos. Quer se planifique o desejo, quer se faça dele mais-valia, vai tudo dar ao mesmo montão de gente que, neste caso, está à beira-mar. (MAGALHÃES, 1981, p. 313-315).

Note-se o olhar do sujeito sobre o espaço degradado em que se encontra e o seu mal-estar frente a um mundo que rejeita e que despreza a poesia, a beleza, ou em outros termos o contato humano, a dignidade de ser. O espaço à sua volta está desfigurado e o poema se ergue desse chão de estrume e de restos como canto de oposição à força brutal do consumismo e à indiferença de um espaço urbano degradado, como já procuramos discutir em outro momento (ALVES, 2008).

Essa imagética de decomposição, corrosão e destruição acaba por alegorizar a violência diária de que esses poetas falam. Diferentemente da violência urbana de metrópoles brasileiras⁷⁵, em que há fatores especiais para o aprofundamento de diferenças sociais e econômicas e uma grande rede de narcotráfico, na poesia portuguesa a violência é de outro matiz: interna e emocional, manifestase numa consciência íntima de precariedade, de atravessamento físico pela velocidade (aceleração do tempo cotidiano, não domínio das mudanças espaciais, a vida gasta nos transportes e nas tarefas de consumo), afastando cada vez mais os sujeitos de seus afetos e de suas certezas, separando-os de uma memória afetiva ligada a pequenos territórios de emoção (a infância, a família, os amigos), o que gera solidão, estranhamento e aprisionamento existencial.

A rua, uma imagem mental, não me confunde / nem perturba. Mas dou por mim a pensar (é / estranho) naquele riacho que descobrimos à ida / para Lordelo, perto do hospital novo. Não sei / o que me prende agora aos domingos dos nossos / 20 anos, mas a memória é uma rede de túneis / cheia de portas súbitas e imprevistos alçapões. (CABRAL, 2006, p. 24).

⁷⁵ Sobre a narrativa e poesia brasileira contemporâneas, na perspectiva da vivência do espaço, ver Sussekind (2005).

Podemos dizer que o lixo, o resto, o resíduo serão termos constantes nas poéticas que se seguirão e constituirão uma paisagem urbana muito sintomática. Encontra-se em poetas como os já citados anteriormente e também, para citar mulheres, na escrita de Fátima Maldonado, a qual, embora nascida 1941, junta-se a esses mais jovens poetas a partir da publicação de suas obras de poesia na década de oitenta. Destacamos, em seu livro *Cadeias de transmissão* (1999), reunião de títulos anteriores, o conjunto de poemas intitulado "Mágoa Urbana", do livro *O rumo das coisas*, e desse conjunto apenas uma primeira parte do poema "Mágoa Urbana 1", em que o espaço citadino é sufocante e negativo e a escrita do poeta um olhar agudo e amargo sobre o seu tempo e seu espaço de existência:

Nesta cidade onde vamos soterrados horrendos cheiros atacam dos depósitos, ameijoas decompostas reluzem em sucos opalinos, compõem ritmos onde sucumbem fórmulas nos restos de maresia, o nácar das ostras derrete-se no estrume, um ácido policia invectivando o bêbado passa ser se deter junto da velha casa flamenga no corte d'azulejos azuis. Sente-se o bafo, o muco, o ranho, o rasto que nos deixa lesmático o coturno cumprindo cada pedra até subir à ara do sórdido jornal onde todos os dias

se renega a nascente
se devassa na fonte
a língua,
derruído cristal
lançado à maioria
à torpe multidão
que ignora o vocábulo,
a ascese,
a nitrogicerina da beleza.
[...] (MALDONADO, 1999, p. 191).

A visualidade obsessiva presente nessas poéticas torna mais intensa a tensão entre espaço e tempo, interioridade e exterioridade, vivência diária e memória do passado. Frente a isso, afirma-se uma incômoda ausência da paisagem natural ou a sua redução ao insignificante, ao fragmento, num mundo fortemente artificial, degradado e, agora, cada vez mais virtual. A idéia de soterramento ou aprisionamento é muito presente nesssas poéticas, ecoando fortemente o "Sentimento dum Ocidental", de Cesário Verde, e o "desassossego" de Alvaro de Campos e de Bernardo Soares, essas vozes da mágoa e do desalento tão presentes na cultura literária portuguesa. A escrita lírica torna-se, em decorrência, um canto lutuoso, elegíaco, constituindo uma anti-pastoral inevitável. "[...] sempre pertencemos às hospedarias / onde a canção dos relógios abre corredores directos / para as aflições da consciência. Aqui dentro as persianas / já não fecham como deve ser e nos calendários a natureza / é uma inócua mentira. [...]" (CABRAL, 2007, p. 58).

Também sintomática dessas questões é a escrita de outro autor, Carlos Bessa, nascido em 1967, com primeiro livro de poesia publicado em 1995. Sua poética aponta claramente esse mal-estar existencial na cidade, narrando curtas e banais situações cotidianas que envolvem sujeitos desmotivados, solitários e passivos a viver a vida de forma rotineira e superficial. Como se lê no poema

"Antídotos", do livro Em partes iguais (2004, p. 41):

Estacionar o carro é amiúde o último passo de uma batalha. Gente há que para fugir ao desespero liga para as informações. Outros lêem livros velhos, ralham com os filhos, com as mulheres. Há quem não resista e gaste dinheiro ou entre numa pastelaria como quem vai receber a melhor das heranças. Mas talvez o melhor antídoto da raiva e da falta de razões ainda sejam essas vozes neutras e profissionais que cumprem o salário na mais nobre das tarefas as da escuta. Embora sejam de gente e como tal resvalem e nos deixem sem outras lágrimas que as dos filmes que passam na televisão.

185

Nessa direção, a desfiguração da paisagem natural (e de um imaginário do *locus amoenus*) ou a configuração de uma paisagem urbana cada vez mais menos acolhedora parece impor aos poetas contemporâneos o tom elegíaco condizente com as experiências de perda, de vazio e de morte simbólica, em termos sócio-culturais, de suas realidades citadinas. De novo, citamos Carlos Bessa em outro livro *Dezanove maneiras de fazer a mesma pergunta* (2007, p. 31):

Sou um poeta maldito porque não consigo que a natureza compareça no que escrevo. Flor, nuvem, montanha recusam-me, não têm lugar no glossário com que o meu cérebro trabalha. Sou um poeta maldito, mimético, de tradição urbana. E sofro. Porque falho.
Porque não pertenço a nenhum lado. Entro no automóvel e colapso. Nunca tenho lugar para estacionar e conheço mal as técnicas de chegar primeiro, demarcar terreno e gritar bandeira! Sou um poeta vulgar

que

viaja pouco e pouco sai de casa

que

diz o que sente e sente como qualquer, cuja única ambição é poder escrever sobre répteis, insectos e aves mas que só escreve sobre aqueles que ama, mesmo que ao fazê-lo pareça maldito, enfadado.

186

Interesante notar também que, em seu livro Em partes iguais, anteriormente citado, o poema de abertura intitula-se "locus amoenus": "Porque nunca nada está definitivamente dito, / há lugares em que a solidão se monumentaliza. / Sai-se, por exemplo aos domingos de tarde e não / se vê ninguém na rua. Privilégio? Depressão" (p. 13) e o segundo "genius loci": "Eram cinco da tarde e o automóvel / azul chocou com o automóvel vermelho / e acabou esmagado contra o muro. [...] // Lembrou-/ se então de uns versos antigos, lidos / não sei onde, Mantém o ódio desperto, / persevera no sofrimento." (p. 14). Na poesia de Bessa, o trabalho de desencanto ocorre sobretudo na linguagem, ou seja, utilizando-se de frases feitas, de chavões, de afirmações retiradas de letreiros, cartazes, avisos urbanos, parece-nos expor uma linguagem poética lutuosa de si própria, isto é, a realidade urbana contemporanea perdeu os sentidos do poético, transformando-se num discurso elegíaco disfarçado de indiferença e ironia. "Alguns preferem chamar-lhe poesia / mas sei que é prosa e da mais impura." (2004, p. 22) ou, como

se lê no poema "impedimentos":

Lamentamos, mas de momento não é possível estabelecer a sua ligação. Volte a tentar mais tarde. Há dias assim, de beatitude. Por exemplo, a compaixão que me trazem todos os infelizes logo depois de recusarem um sorriso ao mais solícito dos empregados.

Às vezes é assim, acredita-se nas longas mesas da amizade, em quantos, pela leitura iluminados, são esse misto de santidade e de pregruiça. A maravilha de estarmos vivos e ser nosso o não, com um destino. Ou, então, será qualquer coisa muito maior do que um poema,

a serenidade, essa sabedoria toda mármore. Um silêncio que se debita tão-só quando o fim parece inevitável, húmido, viscoso, cheio de itens e de pedidos, como se entre nós e a vida fosse permanente a linha ocupada. (BESSA, 2004, p.44).

187

A retomada da elegia como forma "impura" na poesia mais recente merece aprofundamento, fase atual de nossa pesquisa. As experiências urbanas na contemporaneidade e seu reflexo no texto poético nos leva a pensar como essa atmosfera de ruína, de estranhamento e de desencontro se torna matéria de um lirismo onde domina não a heroicidade moderna mas a forte humanidade do um sujeito lírico que não oculta sua fraqueza, sua banalidade cotidiana, seus medos e precariedades. Como desenvolve Jean-Michel Maulpoix (2000), trata-se de observar no lirismo do final do século XX a renovação da elegia e a impossibilidade da épica e da ode.

Tandis que l'épopée raconte les hauts faits et que l'ode encense les vainqueurs, l'élégie médite sur l'action et sur le sorte de l'homme. Elle devient volontiers gnomique et sentencieuse. Elle correspond à un relatif désengagement du poète vis-à-vis de l'action: son intériorité filtre et décompose les éléments objectifs du monde qui sont données à observer plus qu'à louer ou transformer. L'élégie est introspective. On y observe une dégraditon fatale de l'élément épique, en même temps qu'un effort pour en dégager le sens. L'élégie accomplit ainsi un glissment de l'épique vers le lyrique. [...] Travai de deuil et de mémoire, toute élégie formule un deuil qui doit être dépassé. (p. 193-194).

A poesia portuguesa mais recente apresenta uma produção que bem revela esse trabalho de luto e de memória pela perda de determinadas experiências de vida (físicas e afetivas) que, hoje, no movimento urbano, se revelam impossíveis ou desfiguradas. Não à toa, essa lírica apresenta um vocabulário comum e coloquial, em que se repetem palavras como *desabrigo, morte, vazio, deserto, ausência, esquecimento*, constituindo um panorama de desalento e de nostalgia. Em *Oráculos de cabeceira* (2009, p. 44), de Rui Pires Cabral, lemos o poema "Linda a noite, -para quem?":

Cidade, um nome tão delicado no começo de uma história, ainda sem música própria ou desfecho previsível. Luzes entre desperdícios, corredores que se bifurcam na penumbra de um acaso, antes do erro

da escolha. Manhã cedo, nos mirantes, vi o que tinha de ver mas o mundo era dos outros,

não me oferecia consolo, nem se deixava tocar pelas minhas ilusões. Foi a primeira incerteza, de todas a mais real. Entretanto

o tempo passa, treze outonos de longada, inconstantes e iguais. Se esperei chegar a casa, nem eu próprio o sei dizer: encontrei o pó das ruas e o mau conselho dos versos, angústicas perenes, amigos mortais.

É, portanto, uma outra geografia interior que esses poemas demarcam com a exposição de cidades povoadas por sujeitos sem lugar e sem horizonte.

189

Referências

ALVES, Ida. Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 118-132.

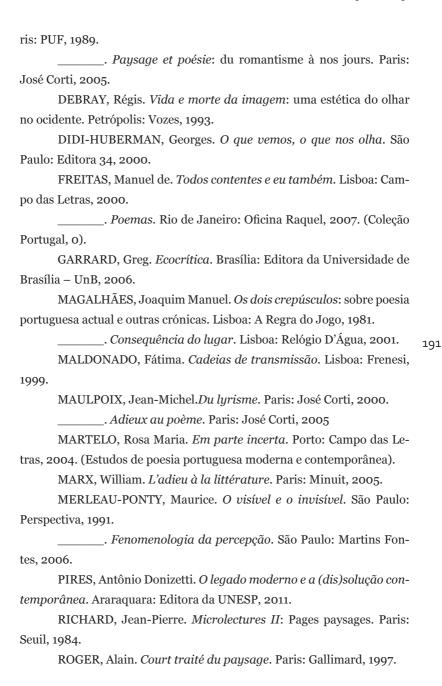
AGAMBEN, Giorgio. Qu'est-ce que le contemporain? Paris: Payot & Rivages, 2008.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 4. ed. São Paulo: Papirus, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. Tela-total: mito-ironias do virtual e da ima-

	gem. Porto Alegre: Sulinas, 1997.
	BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge
	Zahar, 2001.
	Tempos líquidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
	Vida líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
	Confiança e medo na cidade. Rio de Janeiro: Jorge
	Zahar, 2009.
	BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: Gili, 2000.
	BERQUE, Augustin. Cinc propositions pour une théorie du paysa-
	ge. Seyssel: Champ Vallon, 1994.
	BESSA, Carlos. Em partes iguais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
	Dezanove maneiras de fazer a mesma pergunta. Vila
	Real: Teatro de Vila Real, 2007.
	BRAGA, Jorge Sousa. De manhã vamos todos acordar com uma
	pérola no cu. Lisboa: Fenda, 1981.
190	O poeta nu [poesia reunida]. Lisboa: Assírio & Alvim,
	2007.
	CABRAL, Rui Pires. Geografia das estações. Vila Real: Edição do
	Autor, 1994.
	Capitais da solidão. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.
	Poemas. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
	Oráculos de cabeceira. Lisboa: Averno, 2009.
	CARLOS, Ana Fani Alessandri. Espaço-tempo na metrópole. São
	Paulo: Contexto, 2001.
	CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins
	Fontes, 2007.
	CLEVAL, Paul. A geografia cultural: o estado da arte. In: ROSEND-
	AHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. Manifestações da cultura no espa-
	ço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. (Série Geografia Cultural).
	COELHO, Eduardo Prado. O reino flutuante. Lisboa: Edições 70,
	1972.
	COLLOT Michel La poésie moderne et la structure d'horizon Pa-



SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, n. 1, p. 60-81, 2005.

VIRILIO, Paul. L'insécurité du territoire. Paris: Galilée, 1993.

Esthétique de la disparition. Paris: Librairie Garnier
Flammarion, 1994a.
Máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994b.
O espaço crítico. 3. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora
34, 2005.

Sophia e a poética do mar em Portugal: o espaço do lugar

Márcia Manir Miguel Feitosa

Introdução

Sophia de Mello Breyner Andresen é sensivelmente poeta e curiosamente portuguesa. A inspiração do mar pulsa em suas veias, constituindo, assim, um dos conceitos-chave de sua poesia. Tal como Camões e Pessoa, enalteceu esse elemento poético com verdadeiro sentimento de afeição e intimidade e publicou, em 2001, a antologia *Mar*, objeto de nossa reflexão neste ensaio.

À luz da Geografia Humanista, de base fenomenológico-existencialista, enfocaremos, nessa antologia, o conjunto de poemas em que a poeta reúne poemas tematicamente ligados a sua experiência com o mar. Daremos destaque à contribuição fundamental do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan que, na primeira metade da década de 70 do século XX, objetivou dar uma identidade própria à Geografia Humanista, com estudos centrados nos conceitos de lugar e de mundo vivido e com investigações acuradas em torno dos diversos e variados significados do espaço.

Evidenciaremos como as concepções teóricas de Tuan parecem ecoar na matriz poética de Sophia, naquilo que seus poemas veiculam de mais íntimo com a ideia de lugar. O fulcro de nossa análise, enfim, partirá das concepções de espaço e de lugar que definem a natureza da geografia.

A Memória do Mar: Fusão entre Espaço e Tempo

Em grande parte dos poemas dessa antologia, identificamos o conceito de "lugar" como a pausa em movimento, visto que o

mar se torna o centro de significação no espaço criado pela poeta, ainda que, invariavelmente, buscado na memória. Yi-Fu Tuan explicita melhor essa aparente relação antitética ao destacar que o lugar consiste numa quebra no espaço, isto é, "the pause that allows a location to become a centre of meaning with space organized around it." (TUAN, 1978, p. 14). É isso que evidenciamos em Sophia quando o eu-lírico enuncia um dos seus mais caros desejos: "um canto da praia sem ninguém" ou "aquela praia extasiada e nua".

Ida Ferreira Alves, em "De casa falemos", publicado em *Escrever a casa portuguesa*, ressalta, dentre outros poetas, o caso particular de Sophia, em cuja poesia, segundo a autora, "persiste o movimento em direção ao interior, seja do poeta, seja do próprio poema." (ALVES, 1999, p. 484). A memória, destaca ainda Alves, constitui seu impulso de criação.

No segundo poema da antologia, intitulado "Mar I", o eu-lírico parte "dos cantos do mundo", logo espaço livre e amplo, para a "praia", lugar da pausa onde se torna possível a união com o mar, o vento e a lua. No plano da memória, Sophia recupera intensamente o passado vivido, numa clara fusão entre espaço e tempo.

O mesmo se dá em "Mar sonoro", em que constatamos a transposição do infinito, representado pelo mar, para a intimidade do eu-lírico, de modo a configurar algo único, criado para alimentar os sonhos pessoais. Assim, o mar, de espaço amplo e livre, Sophia transforma-o em lugar, na medida em que o insere na sua alma de sujeito solitário:

MAR SONORO

Mar sonoro, mar sem fundo mar sem fim. A tua beleza aumenta quando estamos sós. E tão fundo intimamente a tua voz

Segue o mais secreto bailar do meu sonho Que momento há em que eu suponho Seres um milagre criado só para mim. (ANDRESEN, 2001, p. 16).

Helena Conceição Langrouva compartilha desse mesmo pensamento em torno da poesia de Sophia quando afirma que:

A poesia de Sophia vive muito de caminhadas, partidas e reencontros solitários, sendo a praia espaço de caminho, partida, reencontro, contemplação, renovação, até de esperança de regresso do post mortem para recuperar o não-vivido em plenitude e convertê-lo em vivido, na vida misteriosa liberta do peso da caducidade e da morte; ou para integrar toda a sua alma poética, identificada com toda a sua vida vivida junto do mar, em todos os instantes, e do instante para a eternidade, como libertação das contingências do tempo. (LANGROUVA, 2002, p. 03).

195

As reminiscências que povoam a poesia de Sophia remetem, em grande parte, à infância vivida no Porto, à casa do Campo Alegre, ao seu jardim e, em especial, à praia da Granja onde "havia qualquer alimento secreto", nas palavras da autora. Do mar extraiu, portanto, um dos mais contundentes motivos de sua poesia.

Simbolicamente, o mar expressa a dinâmica da vida. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, "tudo sai do mar e tudo retorna e ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 592). Semelhante reflexão podemos constatar na poesia de Sophia, para quem o mar consubstancia ao mesmo tempo as experiências de liberdade temporal e de interioridade, absorvendo-o para dentro de si mesma, de modo a fundirem-se num só.

Um dos poemas que elucidam essa conjunção entre espaço e

tempo é "Liberdade":

LIBERDADE

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade. (ANDRESEN, 2001, p.
28).

Nele, o eu-lírico elege determinada praia em que a pureza e o senso de liberdade constituem sua marca principal. Curiosamente, espaço e lugar se diluem, pois a praia, até então lugar eleito por Sophia, transpõe-se em espaço livre, sem as amarras do tempo. Resumidamente, Tuan (1975) explicita que espaço é futuro e lugar, o presente e o passado, visto que o espaço "invites the imagination to fill it with substance and illusion: it is possibility and beckoning future. Place, by contrast, is the past and the present, stability and achievement." (p. 165).

Igual sentimento o eu-lírico nutre no poema "Mulheres à beira-mar" (inspirado em quadro homônimo de Picasso), não mais construído em primeira pessoa, mas com a mesma perspectiva: o de fusão do ser com o espaço e o tempo e, mais ainda, com a natureza que passa a ter conotação humana:

MULHERES À BEIRA-MAR

Confundido os seus cabelos com os cabelos do vento, têm o corpo feliz de ser tão seu e tão denso em plena liberdade. Lançam os braços pela praia fora e a brancura dos seus pulsos penetra nas espumas.

Passam aves de asas agudas e a curva dos seus olhos prolonga o interminável rastro no céu branco

Com a boca colada ao horizonte aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu.

O extremo dos seus dedos toca o cimo de delícia e vertigem onde o ar acaba e começa.

E aos seus ombros cola-se uma alga, feliz de ser tão verde. (ANDRESEN, 2001, p. 22).

Sob essa perspectiva, Anna Klobucka, em "Sophia *escreve* Pessoa", ressalta que nesse poema "abundam verbos de contigüidade que preenchem os vazios e lançam pontes sobre as distâncias entre os corpos e a paisagem física, entre os corpos e o espaço existencial, entre os corpos e a abstracção do pensamento." (KLOBU-CKA, 1996, p. 160).

Em Sophia, a ligação com o mar extrapola, muitas vezes, a experiência vivida quando do contato íntimo e passa a adquirir nova conotação, na proporção em que o eu-lírico ambiciona experienciar, já no plano da morte, os instantes em que não pôde viver junto dele. No poema "Inscrição", qual um epitáfio, o eu-lírico estreita os laços que o prendem ao lugar eleito:

INSCRIÇÃO

Quando eu morrer voltarei para buscar Os instantes que não vivi junto do mar. (ANDRESEN, 2001, p. 40).

Em contraposição, no poema "Mostrai-me as anémonas", os instantes a serem vividos serão experienciados não mais *post mortem*, mas da matriz da vida que se inicia nas profundezas do mar. "O fundo do mar", para Sophia, aponta Helena Conceição Langrouva (2002, p. 10), "é o fundo mais fundo que o próprio pensamento do sujeito lírico."

O nascimento para a vida que implica o nascer no mar se reflete em outros poemas e, de modo curioso, no único texto em prosa poética que corta a antologia ao meio, como um divisor de águas entre o verso e a linha de uma tênue narrativa. Intitulado "As grutas", impressiona pela riqueza de detalhes e de símbolos que representam poeticamente o universo marinho. O mergulho "na superfície das águas lisas" em direção às grutas possibilita a transposição do eu-lírico do exterior de si mesmo, representado pelo pensamento, para o mais interior, representado pelas imagens mais íntimas do eu. Lá habitam as anêmonas e as medusas, suscitadas no poema anterior. Circular, a "narrativa" inicia-se de fora, sob o olhar do deslumbramento, e se fecha novamente para o exterior, sem que se perca o ar de solenidade e transparência. O que acontece entre os dois pólos é a travessia da vida em sua expressão mais verdadeira.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, a gruta simboliza o arquétipo do útero materno, lugar de origem e do renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995). Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, ao tratar da sacralidade da natureza e da religião cósmica, destaca que as grutas, para o Taoís-

mo, "são retiros secretos, morada dos Imortais taoístas e local das iniciações. Representam um mundo paradisíaco, e por esta razão, sua entrada é difícil (simbolismo da 'porta estreita'...)." (ELIADE, 2001, p. 127).

Um dos trechos mais densos de "As grutas", e que equivale à entrada num mundo secreto, nunca antes visitado, se dá quando o eu-lírico ultrapassa a superfície da água e adentra no mar do seu inconsciente:

Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetração na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. Deslizam os meus ombros cercados de água e plantas roxas. Atravesso gargantas de pedra e a arquitectura do labirinto paira roída sobre o verde. Colunas de sombra e luz suportam céu e terra. As anêmonas rodeiam a grande sala de água onde os meus dedos tocam a areia rosada do fundo. E abro bem os olhos no silêncio líquido e verde onde rápidos, rápidos fogem de mim os peixes. Arcos e rosáceas suportam e desenham a claridade dos espaços matutinos. Os palácios do rei do mar escorrem luz e água. Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. (ANDRESEN, 2001, p. 30).

É interessante que ressaltemos que, em um dos poemas inseridos duas páginas antes, intitulado "Gruta do leão", já é possível entrever toda a complexidade da relação de Sophia com a gruta de sua intimidade, incluída no lugar de sua eleição: o mar. Caracterizada como sendo a do leão, está imbuída de poder, luminosidade e rejuvenescimento, ao passo que o elemento telúrico, aqui representado pela terra, "pobre e desflorida", deve ser abandonado em prol do renascimento que o mar proporciona. Logo, a opção por tudo aquilo que o mar simboliza é cultuado insistentemente por

Sophia, seja de forma explícita, seja por meio de metáforas e alegorias:

GRUTA DO LEÃO

Para além da terra pobre e desflorida Mostra-me o mar a gruta roxa e rouca Feita de puro interior E povoada

De cava ressonância e sombra e brilho. (ANDRESEN, 2001, p. 36).

O sentimento que Sophia nutre pelo lugar escolhido implica conhecimento, como acentua Yi-Fu Tuan em *Space and place: humanist perspective*. Para o geógrafo humanista:

200

to sense is to know: so we say 'he senses it', or 'he catches the sense of it'. To see an object is to have it at the focus of one's vision; it is explicit knowing. I see the church on the hill, I know it is there, and it is a place for me. But one can have a sense of place, in perhaps the deeper meaning of the term, without any attempt at explicit formulation. We can know a place subsconsciously, though touch and remembered fragrances, unaided by the discriminating eye. (TUAN, 1974, p. 235).

Um conhecimento que emerge do seu mundo interior e que se manifesta em poesia, em fragrâncias de cor, luz e sensações, sem a intervenção do racionalismo. Em "Praia", o tom descritivo da paisagem cria personificações que extrapolam o mero olhar discriminador acerca do sentido do lugar:

PRAIA

Os pinheiros gemem quando passa o vento O sol bate no chão e as pedras ardem.

Longe caminham os deuses fantásticos do mar Brancos de sal e brilhantes como peixes.

Pássaros selvagens de repente, Atirados contra a luz como pedradas Sobem e morrem no céu verticalmente E o seu corpo é tomado nos espaços.

As ondas marram quebrando contra a luz A sua fronte ornada de colunas.

E uma antiquísssima nostalgia de ser mastro Baloiça nos pinheiros. (ANDRESEN, 2001, p. 23).

201

Já em "Promontório", Sophia alça o mar à condição do sagrado ao senti-lo com os olhos da infância, indiferente à barreira imposta pela maturidade dos anos. "A natureza", argumenta Tuan em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, "produz sensações deleitáveis à criança, que tem mente aberta, indiferença por si mesma e falta de preocupação pelas regras de beleza definidas. O adulto deve aprender a ser complacente e descuidado como uma criança, se quiser desfrutar polimorficamente da natureza." (TUAN, 1980, p. 111).

Tal condição de sacralidade que Sophia atribui ao mar enquanto Natureza encontra em Mircea Eliade curiosa reflexão. Para o estudioso, a hierofania (quando algo de sagrado nos é revelado) consiste num paradoxo, na medida em que, "manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente." (ELIADE, 2001, p. 18). É o que podemos observar na poesia de Sophia, para quem o mar é a realidade por excelência, "potência sagrada" repleta de "realidade, perenidade e eficácia":

PROMONTÓRIO

No promontório o muro nada fecha ou cerca. Longo muro branco entre a sombra do rochedo E as lâmpadas da água. No quadrado aberto da janela o mar cintila Coberto de escamas e brilhos como na infância.

O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica Toda a luz se azula.

Reconhecemos nossa inata alegria:

A evidência do lugar sagrado. (ANDRESEN, 2001, p.

70).

O Mar em Sophia: a Memória das Naus

Conforme já pudemos constatar, a presença do mar na poesia de Sophia como motivo gerador da expressão do eu-lírico constitui a temática da maioria dos poemas reunidos nessa antologia. No entanto, como bem ressaltou Maria Andresen de Sousa Tavares, organizadora do livro e irmã de Sophia, "outros poemas há em o que o elemento marítimo aflora apenas alusivamente e num lugar aparentemente subsidiário, que no entanto se inscreve como esteio relevante nessa temática." (TAVARES apud ANDRESEN, 2001, p. 07-08). Essa observação tomará corpo nesse tópico, posto que identificará a forte relação de Sophia com o ideal português de além-mar, ligado ora ao plano imanente, pela via das Grandes

Navegações, ora ao plano transcendente, por meio da figura emblemática de D. Sebastião.

Um variado número de poemas suscita o advento dos descobrimentos marítimos e o papel fundamental do mar para a conquista e domínio de novas terras. Dentre eles assinalamos "Descobrimento", delineado sob o lema da personificação do oceano que se revela como espaço indiferenciado e ameaçador, provido de "músculos verdes" e de "muitos braços como um polvo". Em poucas estrofes, Sophia exercita a descrição e a narração e chega a associar "descobrimento" com "deslumbramento", numa clara alusão à história dos povos até então desconhecidos e ainda não explorados.

DESCOBRIMENTO

Um oceano de músculos verdes
Um ídolo de muitos braços como um polvo
Caos incorruptível que irrompe
E tumulto ordenado
Bailarino conhecido
Em redor dos navios esticados

Atravessamos fileiras de cavalos Que sacudiam as crinas nos alísios

O mar tornou-se de repente muito novo e muito antigo Para mostrar as praias E um povo De homens recém-criados ainda cor de barro Ainda nus ainda deslumbrados. (ANDRESEN, 2001, p. 203

44).

Na série *Navegações*, extraída de dois livros homônimos, apenas particularizados nos "subtítulos": *Navegações (As Ilhas)* e *Navegações (Deriva)*, Sophia expressa de forma declarada sua admiração pelos navegantes que se aventuraram em nome do ideal, valendo-se de ousadia e espírito de conquista. Especialmente em *Navegações VI*, evidenciamos que o tom do poema se modifica, à proporção que o ato de navegar deixa de ser desacreditado (expresso em adjetivos como "inavegável", "inabitável" e "indecifrada") para se conformar em algo realizável, que possa ser efetivado. Em dado momento, faz-se ouvir como a voz do conhecido Velho do Restelo camoniano.

NAVEGAÇÕES VI

204

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas Intrigas surdas de bordéis e paços) Os homens sábios tinham concluído Que só podia haver o já sabido: Para a frente era só o inavegável Sob o clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros No silêncio das zonas nebulosas Trêmula a bússola tacteava espaços

Depois surgiram as costas luminosas Silêncios e palmares frescor ardente E o brilho do visível frente a frente. (ANDRESEN, 2001,

p. 60).

A ação de descobrir configura um ato fundamental para o homem português. Em *O espírito da cultura portuguesa*, António Quadros elenca dez palavras que simbolizam o ideal lusitano de mundo e de vida, dentre elas "descobrimento". De acordo com o estudioso:

A viagem portuguesa dirige-se para o descobrimento. Eis o que implica, numa primeira aproximação, a noção de que o mundo é encoberto, de que o cosmos é encoberto, de que a verdade é encoberta. O artista, o poeta, o filósofo são essencialmente entre nós os homens que desvelam ou descobrem. Ora uma filosofia capaz de manter vivo, no seu ideal subjacente, o sentido constante do descobrimento, é sem dúvida uma filosofia fecunda, que não se detém no axioma, no dogma, na lei, no imutável princípio. Manter vivo o sentido do descobrimento é manter em nosso espírito a consciência da precariedade do saber e a urgência de constantemente se dobrar um novo cabo, em busca de uma nova Índia. (QUADROS, 1967, p. 78).

205

Em *Navegações VIII*, o eu-lírico, em primeira pessoa, age como o "poeta" de que trata António Quadros, ávido por desvelar e sedento por descobrir. Travestida de navegador português, Sophia, nesse poema, se deslumbra com o que consegue descortinar e, ao mesmo tempo, coloca sob suspeita o que encontrou. Na última estrofe, o eu-lírico parece cair em si depois do maravilhamento manifestado nos dezesseis versos anteriores: "As ordens que levava não cumpri / E assim contando todo quanto vi / Não sei se tudo errei ou descobri." (ANDRESEN, 2001, p. 65).

Sua afeição pela pátria, manifestada quando da admiração que nutre pelos navegadores portugueses que se lançam ao mar, encontra suporte em Tuan:

Esta profunda afeição pela pátria parece ser um fenôme-

no mundial. Não está limitada a nenhuma cultura e economia em especial. É conhecida de povos letrados e pré-letrados, de cacadores-coletores e agricultores sedentários, assim como dos habitantes da cidade. A cidade ou terra é vista como mãe e nutriz; o lugar é um arquivo de lembrancas afetivas e realizações esplêndidas que inspiram o presente; o lugar é permanente e por isso trangüiliza o homem, que vê fragueza em si mesmo e chance e movimento em toda parte. (TUAN, 1983, p. 171).

Uma vez "arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas", Portugal figura em *Mar* como o país de alma desbravadora, impelido pelo afã de conquista e de ascensão social e política. Não há obstáculos que o impeçam, com exceção do próprio mar com seu "instinto de destino". No poema Navegações IV, em apenas dois versos, Sophia "narra" a história heroica de Bartolomeu Dias que, embora tenha dobrado o Cabo das Tormentas, não con-206 seguiu chegar às Índias, tendo encontrado ironicamente a morte quando do naufrágio de seu navio durante a viagem de Pedro Álvares Cabral no mesmo mar já descortinado.

NAVEGAÇÕES IV

Ele porém dobrou o cabo e não achou a Índia E o mar o devorou com o instinto de destino que há no mar. (ANDRESEN, 2001, p. 64).

Fernando Pessoa já havia cantado esse acontecimento em Mensagem, com o enaltecimento da bravura de Bartolomeu Dias. Porém o mar, para Pessoa, ao contrário de Sophia, uma vez desbravado, para sempre o será, desde que haja portugueses que o divisem.

EPITÁFIO DE BARTOLOMEU DIAS

Jaz aqui, na pequena praia extrema,
O Capitão do Fim. Dobrado o Assombro,
O mar é o mesmo: já ninguém o tema!
Atlas, mostra alto o mundo no seu ombro. (PESSOA,
1988, p. 64).

Remetendo-nos ao ideal português de além-mar cultuado por Sophia, cabe suscitarmos ainda o que se relaciona à figura mítica do rei D. Sebastião. Na antologia em questão, a sua presença em nenhum momento é denotada, antes referenciada por ideias que a ele podem ser reportadas. Surpreendentemente ou não, o Encoberto se insere no rol das dez palavras-chave do ideal português sustentado por António Quadros, ao lado de "Mar", "Nau", "Viagem", "Descobrimento", "Demanda", "Oriente", "Amor", "Império" e "Saudade".

207

Tanto em Sophia, quanto em Fernando Pessoa, o Encoberto assume a dimensão mítico-profética da história, do Portugal vira-ser. No entanto, conforme ressalta Alfredo Antunes, na leitura pessoana, "existe um duplo sonho, ou [...] uma dupla profecia: a grandeza futura de Portugal e o papel messiânico que ele, Fernando Pessoa, é chamado a desempenhar nessa construção futura." (ANTUNES, 1983, p. 431).

Ao que nos parece, não é essa a perspectiva de Sophia. Em seus versos, é a eterna espera do Desejado (no seu reduto absoluto, a praia, onde se sente acolhida e segura) seu mote maior. Em um dos poemas, "Espero", a associação com D. Sebastião se verifica quando do emprego de "nevoeiro", metonímia do acontecimento trágico em Alcácer-Quibir. Do mesmo modo se enuncia o poema "Espera", a reforçar o tempo despendido em prol da vinda tão ansiada.

ESPERA

Dei-te a solidão do dia inteiro. Na praia deserta, brincando com a areia No silêncio que apenas quebrava a maré cheia A gritar o seu eterno insulto Longamente esperei que o teu vulto Rompesse o nevoeiro. (ANDRESEN, 2001, p. 17).

O Espaço (Lugar?) da Memória

Da leitura de alguns poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, recolhidos na antologia Mar, foi possível evidenciar o profundo sentimento de topofilia do eu-lírico que procurou impri-208 mir com doses acentuadas de lirismo e paixão a sua íntima primazia pelo elemento marítimo. Tamanha predileção se manifestou, em grande parte dos poemas, desde o título, a anunciar o lugar de eleição da autora. Foi o caso, por exemplo, de "Mar I", "Mar sonoro", "Mostrai-me as anémonas", "Mulheres à beira-mar", "Praia", "Promontório".

Os estudos de Yi-Fu Tuan, de base fenomenológico-existencialista, nos certificaram da importância do papel da experiência no entendimento de como Sophia percebe e sente o espaço e o lugar em versos aparentemente simples, carregados de subjetividade; muitos deles circulares, com clara manifestação de intimidade do eu-lírico com a natureza.

À luz de Tuan, reconhecemos que a poesia de Sophia prima por pensar o lugar como pausa em movimento, à medida que toma como referência o mar enquanto pólo de significação no espaço do poema e no espaço de sua vida. Ao plano da memória alude o tem-

po da infância e os instantes ainda por viver, do nascimento à morte, do princípio ao fim. Do mar, recolhe a essência de sua inspiração mais recôndita e a ele retorna de forma pura, sem subterfúgios.

A par dessa afeição muitas vezes sagrada pelo mar, realçamos em Sophia a presença subliminar do mito sebastianista. Ainda que o anti-sebastianismo exerça sua força, na literatura contemporânea da qual Sophia é uma das suas mais expressivas representantes, aflora significativamente a perspectiva sebastianista para a qual o sonho da consagração do Quinto Império ainda não morreu. Como assinala Jacques Le Goff (1996, p. 476), "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje." Para Sophia, não foi diferente.

Referências

ALVES, Ida Ferreira. De casa falemos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Mar.* 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

ANTUNES, Alfredo. *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLOBUCKA, Anna. Sophia escreve Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 140/141, abr./set. 1996.

LANGROUVA, Helena Conceição. Mar-poesia de Sophia de Mello

Brevner Andresen: poética do espaco e da viagem. Revista Brotéria, Lisboa, maio/jul. 2002.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PESSOA, Fernando. Mensagem. Lisboa: Ática, 1988.

QUADROS, António. O espírito da cultura portuguesa. Lisboa: So-

ciedade de Expansão Cultura, 1967. TUAN, Yi-Fu. Space and place: humanistic perspective. In: BO-ARD, C. et al. (Eds.). Progress in geography 6. London: Edward Arnold, 1974. p. 211-252. _____. Place: an experiential perspective. The geographical review, v. 65, n. 2, apr. 1975. . Space, time, place: a humanistic frame. In: CARLSTEIN, Tommy; PARKES, Dom; THRIFT, Nigel (Orgs.). Timing space and spacing time. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1978. _. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do 210 meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980. _. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução

de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

A recriação da paisagem em poemas de Eugênio de Andrade

Clarice Zamonaro Cortez⁷⁶

A poesia de Eugênio de Andrade, poeta português conhecido pelo retrato do homem e da vida, inseridos na paisagem natural elementar, revela a busca constante da (re) construção humana no espaço pictórico/poemático. Esse espaço produzido e transmutado pela e na linguagem pode suscitar não só uma experiência representativa da própria construção da linguagem poética, mas, sobretudo, vislumbrar reflexões acerca da subjetividade e da identidade humana. Sob essa perspectiva de estudo, objetiva-se discutir de que forma o espaço, permeado pelos quatro elementos, presente nos poemas de Eugênio de Andrade, corporifica a natureza humana, essencialmente espacial (enquanto integrada à natureza), revificada pela e na linguagem poética.

211

A proposta de reflexão sobre as questões subjetivas e identitárias, perpassadas pelas imagens espaciais presentes nos poemas eugenianos embasa-se em discussões sobre o espaço poético, em estudos da retórica e estilística, do papel do leitor, entre outras orientações da crítica sobre a escrita de Eugênio de Andrade.

Para a realização deste ensaio sobre a recriação da paisagem (espaço pictórico/poemático presente na poesia de Eugênio de Andrade) será apresentada uma breve leitura dos poemas: *Espelho, Sul e Metamorfoses da Casa.*⁷⁷

⁷⁶ Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM); 87020-900, Maringá, PR; <u>zamonaro@teracom.com.br</u>.

⁷⁷ Mar de Setembro, 1961; O Outro Nome da Terra, 1988; OstinatoRrigore, 1964.

A Escrita Poética de Eugênio de Andrade e a Leitura do Espaço

À poesia de Eugênio de Andrade vincula-se a busca da plenitude da vida, assim a palavra/poesia é libertadora, porque cria/ localiza a realidade (permeada pelos quatro elementos), mediadora entre o homem e as coisas. E o poeta, na busca de viver, tem na palavra a imagem mais concreta do seu desejo.

Eduardo Lourenço (1996, p. 117, 119-120) afirma que a busca da vida no que ela tem de mais puro e feliz, na poesia eugeniana, reside na idéia da sua plenitude em relação à morte, no que diz respeito aos contínuos ciclos da vida, que a fazem eterna. E diante dessa constatação, não há angústia na sua poesia, mas serenidade ou, pelo menos, a sua busca. E o fazer poético é quem possibilita a "posse feliz do mundo e de si mesmo". Eis a grandiosidade da poesia, "a conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que miraculosamente, dizem o indizível". E, por conseguinte, "o poema aparece, como o *lugar da unidade humana* reencontrada", embora fragilmente.

Para Lourenço (1996) a poesia cria a realidade, por meio da palavra. Desse modo, a palavra é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas. Isto é, a palavra é o espaço onde o homem se configura como tal. E sob essa perspectiva, é a linguagem senhora do homem. Ao poeta, cabe apoderar-se da linguagem e por meio dela criar a realidade que está além da nossa humanidade e da existência das coisas, pois só somos o que somos por meio da palavra. A poesia de Eugênio de Andrade exprime, justamente, esse movimento máximo da palavra-cristal, cria a realidade na qual nos insere por meio da palavra:

Parece haver uma estranha desproporção entre a matéria frágil que nos transfigura poema, quadro ou sinfonia, essa

vertiginosa metamorfose da existência humana. [...] Através deles se cumpre o mais fabuloso e paradoxal milagre: tornamonos no que já somos. (LOURENÇO, 1996, p. 127).

No que diz respeito à produção eugeniana, Lopes (1979) alega ser a sua poesia um manancial de imagens diversas, que confluem a um mesmo *lugar*, *um paraíso terrestre*, onde a palavra severamente escolhida, ao movimento da metáfora, vislumbra a integração dos quatro elementos. Constitui o que ele nomeia de um imagismo português calcado nas referências materiais, e que não deixa à deriva tudo que é poesia: o corpo, os sentidos, as raízes sociais envoltos numa emoção frásica, mediada por uma linguagem referencial, mas movendo-se sempre da referência real. Resultam dessa articulação as próprias imagens elementares, que assumem valores espaciais de posições muito diversas.

Embora a crítica caracterize a poesia de Eugênio de Andrade pela importância atribuída à palavra, tanto pelo valor imagético, quanto pela temática da figuração do homem que se integra ao espaço natural, composto pelos quatro elementos; esta proposta de leitura, conduzida pelo viés da recepção, pode não considerar todos os aspectos discutidos pela crítica, uma vez que a produção de sentido se constrói por meio de um diálogo contínuo entre texto, contexto e leitor.

Quanto à teoria espacial vinculada à poesia, há estudos que discutem a assimilação dessa categoria narrativa pela poesia; contudo, sua articulação e significação apresentam-se de maneira distinta à do texto narrativo. Santos e Oliveira (2001) afirmam, por exemplo, que a imagem e a paisagem apresentam-se, na poesia, como forma efetiva de revelação lírica.

Em consonância ao elucidado por Lourenço (1996): dizer o indizível, por meio do fazer poético, tendo o poema como lugar da unidade humana reencontrada, Blanchot (1987) afirma ser o papel

do poeta, ouvir a linguagem ininteligível e, pelo desvio, *espacializá-la* no poema de modo a intermediar as significações produzidas pelo leitor. Ou seja, o espaço, com seu *status* transformador e transcendental promove a interiorização dos elementos, possibilitando a formação de um espaço imaginário.

Quanto ao papel desempenhado pela literatura, o poeta se isola do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o espaço das imagens poéticas. Assim a arte cumpre o papel de tornar manifesta pela imagem a verdade inalcançável.

Outro teórico que aborda a inter-relação espaço/homem é Heidegger (2004), afirmando sobre a inserção do homem no espaço. Partindo da idéia de interioridade, delimita a presença do homem, na medida em que ele e os elementos que o circundam são dados pelo espaço. Isto é, cria-se um espaço homogêneo no qual ser humano e cenário estão inseridos. Entretanto, cabe ao homem dar existência relevante aos elementos espaciais pela proximidade que estabelece com eles. No sentido de o objeto funcionar como seu instrumento, na medida em que este, ao olhá-lo, lhe atribui existência e torna-o próximo de si: "espacial, a presença existe segundo o modo da descoberta do espaco inerente a circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaco." (HEIDEGGER, 2004, p. 157). Nesse sentido, o homem, sendo um ser espacial, relaciona-se com o mundo circundante por meio do distanciamento e da direcionalidade. O distanciamento ocorre por meio da contigüidade: ao se aproximar de determinado elemento espacial o ser se distancia de outro que, nesse momento, desaparece por não estar em contato com o mesmo. O direcionamento, porém, é próprio do distanciamento porque ao distanciar de alguns elementos o ser precisa direcionar-se a outros para lhes atribuir existência através da aproximação direcionada.

O Espaço Elementar e a Configuração do Homem na Poesia de Eugênio de Andrade

A leitura dos poemas selecionados pauta-se em aspectos retóricos e/ou estilísticos, atentando-se para a temática da integração do homem à paisagem natural e elementar; na constante busca de si; e, para as imagens espaciais que se figuram na poesia eugeniana. O poema *Espelho*, composto por versos brancos e livres, agrupados em doze estrofes de tamanhos variados, revela a partir do título, a temática da busca do homem, de si. O espelho reflete uma imagem; porém, *qual imagem* e *como* está refletida são as discussões que esse poema suscita:

Espelho

Que rompam as águas: é de um corpo que falo.

Nunca tive outra pátria, nem outro espelho; nunca tive outra casa.

É de um rio que falo; desta margem onde soam ainda, leves umas sandálias de oiro e de ternura.

Aqui moram as palavras; as mais antigas, as mais recentes: mãe, árvore, adro, amigo.

Aqui conheci o desejo

mais sombrio, mais luminoso; a boca onde nasce o sol, onde nasce a lua.

E sempre um corpo, sempre um rio; corpos ou ecos de colunas, rios ou súbitas janelas sobre dunas; corpos: dóceis, doirados montes de feno; rios: frágeis, frias flores de cristal.

E tudo era água, água, desejo só de um pequeno charco de luz.

De luz?
Que sabemos nós
dessas nuvens altas,
dessas agulhas
nuas
onde o silêncio se esconde?
Desses olhos redondos,
agudos de verão,
e tão azuis
como se fossem beijos?

Um corpo amei; um corpo, um rio; um pequeno tigre de inocência

com lágrimas
esquecidas nos ombros,
gritos
adormecidos nas pernas,
com extensas, arrefecidas
primaveras nas mãos.

Quem não amou assim? Quem não amou? Quem? Quem não amou está morto.

Piedade,
também eu sou mortal.
Piedade
por um lenço de linho
debruado de feroz melancolia,
por uma haste de espinheiro
atirada contra o muro,
por uma voz que tropeça
e não alcanca os ramos.

De um corpo falei: que rompam as águas. (ANDRADE apud SARAIVA, 1999, p. 73-74-75).

O poema é estruturado a partir de anáforas e antíteses de valor metafórico, que vislumbram dois momentos distintos. O primeiro (seis primeiras estrofes) apresenta o momento presente, no qual o eu-lírico propõe-se a falar de um corpo, enaltecendo suas características, dentre as quais a principal é refletir a vida. O segundo (6° a 12° estrofe) volta-se a recordações passadas, fazendo questionamentos e reflexões acerca dessas vivências; e encerra-se

com o fechamento de um ciclo.

Quanto aos recursos estilísticos, observa-se a principal metáfora do poema: o espelho, que é o espaço, permeado por elementos da natureza, o qual gradativamente transfigura-se em outras referências espaciais: no corpo, na casa, no rio, em janelas sobre dunas, nos montes de feno, flores de cristal, charco de luz, pequeno tigre, e, sobretudo na palavra. Dessa maneira, os elementos naturais que estão intrínsecos à vida, aqui se revelam pelas imagens correspondidas: a terra é configurada pela pátria, casa, margem, árvore, colunas, dunas, montes de feno, pequeno tigre, muro e ramos; a água e tida pelo rio, frias flores de cristal e lágrimas; o ar é visto por *nuvens altas* e pelo adjetivo *leves*; e o fogo, pelo sol: *olhos redondos agudos de verão*.

Sob essa perspectiva de leitura, a primeira transfiguração do espelho é em corpo/rio; "Que rompam as águas/é de um corpo que falo." Em seguida, por relação de contigüidade, pautada ora na anáfora, ora no paralelismo, o corpo é descrito como pátria, espelho, casa: "Nunca tive outra pátria,/nem outro espelho;/nunca tive outra casa." Esse corpo é apresentado como um lugar, idéia justificada pela anáfora *aqui* e pelos substantivos a ele referentes: pátria, casa, desta margem. Ao longo do poema, figura-se em outras imagens, como o espelho, a água (a palavra) que tudo reflete, mas, no intento de se encontrar, sempre volta a si: "Sempre um corpo/sempre um rio/corpos ou ecos de coluna/ E tudo era água." (ANDRADE apud SARAIVA, 1999, p. 73-74-75).

A palavra adquire status de lugar, concretizado por elementos como: *casa*, *pátria*, *espelho*, *rio*, *corpo*, além da repetição do advérbio *aqui* e do pronome *onde*. Ou seja, a palavra é o *lugar* onde a vida acontece, com sua força natural e material como a própria vida, com suas contradições, súplicas, lembranças, desejos, descobertas; que num ir e vir espelham todo esse ciclo de viver (começo e fim) e desvelam ao homem a sua materialidade/humanidade por-

que é a própria vida que faz viver: "Nunca tive outra pátria,/nem outro espelho/Aqui moram as palavras:/Aqui conheci o desejo/E sempre um corpo/sempre um rio." (ANDRADE apud SARAIVA, 1999, p. 73-75). Isto é, a poesia *Espelho* é o lugar, reinventado pelo poeta, segundo Santos e Oliveira (2001), onde a imagem e o cenário apresentam-se como forma efetiva de revelação lírica. Nesse caso, a poesia é o espaço em constante mudança, é a vida e o homem na sua dialética transformação.

Permeia o poema a descrição de um ciclo (do rio, da vida, da palavra/poesia). Revelando o início: "Que rompam as águas/é de um rio que falo"; "Aqui moram as palavras"; sua continuidade, reiterada pelo advérbio *sempre*: "E sempre um corpo/sempre um rio"; suas transformações: "Corpos ou ecos de colunas/rios ou súbitas janelas/sobre dunas/corpos;/dóceis, doirados, montes de feno/rios;/frágeis, frias flores de cristal" e o seu fim, que se reinicia: "De um corpo falei:/que rompam as águas."

A corporeidade dada à palavra é tida por meio de uma linguagem plástica que revela um movimento de metáfora pelo qual a palavra é corpo, rio, desejo, boca, flor, luz e olho agudo de verão, enfim, a palavra é espelho que reflete a vida (que cumpre o seu ciclo, com suas transformações). Ela é, ao mesmo tempo, o espaço/ paisagem onde as transformações acontecem e o próprio corpo que vivencia tudo isso. Inúmeras imagens são refletidas nesse jogo de luzes e sombras, tidas pelas palavras que se repetem anaforicamente, se contradizem ou se transformam. Um exemplo dessa imagem espacial, no poema, é a visão imaginária, que se forma, de um rio em movimento, claro, luminoso, fluido; sobrepondo-se à imagem de um corpo jovem, sensual, que vivencia o amor, mesclando-se à imagem da natureza, ao mesmo tempo expectadora e ativa, com a luz do verão a produção de frutos, flores na primavera; tudo isso num movimento sensual da vida, que se repete, se transforma, enfim, se reflete: "Aqui conheci o desejo", "Desses olhos redondos/

agudos de verão/ e tão azuis/ como se fossem beijos?", "Um corpo amei/ um corpo, um rio/um pequeno tigre de inocência", "Aqui moram as palavras/as mais antigas/ as mais recentes."

Quanto à construção sintática, observa-se que o poema, numa atitude retórica apresenta os mesmos versos no início e final do texto (com exceção do verbo final, no passado, revelando que o tempo cumpriu o seu ciclo e iniciará novamente). Contudo, os versos finais estão postos, como se fossem o reflexo num espelho, reiterando o plano semântico: "Que rompam as águas: é de um corpo que falo" *versus* "De um corpo falei: que rompam as águas." Assim, a idéia que fica é da poesia-espelho que tudo reflete, porque é a própria vida, na sua força natural da água, do amor, com suas contradições e súplicas. A palavra, que no poema, reflete o começo e o fim, a vida, o homem e suas transformações. Adquire também o *status* de lugar (espaço poemático ou imaginário), onde as mudanças acontecem e o homem se reinventa através desse jogo metafórico e retórico de imagens construídas que o constituem na sua humanidade.

Nesse poema, como afirma Blanchot (1987), o espaço, cumpre seu papel transformador e transcendental, ao promover a interiorização dos elementos, possibilitando a formação de um espaço imaginário, onde se presentifica a revelação lírica: aqui entendida como a total consciência lírica da condição humana como passageira, dos inquietantes questionamentos diante das constantes transformações contraditórias, perturbadoras, contudo, robustas: "Que sabemos nós,/ dessas nuvens altas,/ dessas agulhas/ nuas/ onde o silêncio se esconde/ desses olhos redondos,/ agudos de verão,/e tão azuis/como se fossem beijos?" Sob essa perspectiva da paisagem na poesia, reforça a afirmação de Blanchot (1987) acerca do espaço imaginário revelador da consciência lírica, vista neste poema, como as inquietantes e contraditórias transformações da vida e do homem e da paisagem em que se insere.

O segundo poema intitulado Sul, unistrófico e heterométrico, apresenta a idéia do limite tênue entre a vida/morte e o cosmos, ou ainda, a fragilidade entre o limite e o não-limite. A partir da palavra, temporal e espacialmente marcada, o poema vai de um extremo a outro, ao iniciar com a marcação do espaço e do tempo, e findar com a ausência de tais limites espaço-temporais. Isto é, o poema parte do limite para o não-limite, da serenidade para a explosão/fulgor, da vida para a morte:

> Sul Era verão, havia o muro, Na praça a única evidência eram os pombos, o ardor da cal. De repente o silêncio sacudiu as crinas, correu para o mar. Pensei: devíamos morrer assim.

Assim: explodir no ar. (ANDRADE apud SARAIVA, 1999, p. 160).

O título Sul é uma referência espacial, que se soma a outras no texto (o muro, a praça), e interliga-se a referência temporal tida de duas maneiras: os verbos no passado mostram um momento anterior à fala do eu-lírico, e o verão apresenta a seqüência das estações do ano, bem como, comparando-se as fases da vida do homem, simboliza a fase jovem/adulta na força da vida; portanto, o verão representa a vida em extremo vigor.

Aliada a essa questão temporal que exalta o verão, tem-se o cromatismo que se revela pelas cores: dourado (verão, ardor), branco (pombos, cal) e azul (mar, ar); que se misturam independentes dos limites de tempo e espaço. Assim, pelas referências espaciais e cromáticas, figura-se uma linguagem plástica, que suscita

algumas imagens: uma praça deserta, num dia claro e quente de verão, atravessada pelo silêncio e, a única marca de vida eram os pombos. Tem-se uma cena plácida da vida, como também deveria ser a morte, a integração harmônica ao cosmos. Esse é o desejo expresso pelo eu-lírico (Pensei: devíamos morrer assim/Assim: explodir no ar).

Atentando-se para os recursos estilísticos presentes no poema, há uma gradação espacial que vai do limite para o ilimitado à medida que as barreiras vão-se desfazendo: havia o muro; Na praça; correu para o mar; explodir no ar. Essa gradação reiterada pelos espaços vislumbra-se também a partir dos elementos naturais que partem do mais concreto ao mais etéreo: o muro e a cal da terra, o silêncio que corre para o mar, e, por fim, a explosão no ar.

No plano morfossintático, nota-se que os verbos, inicialmente, estáticos (havia, eram) apresentam movimentos mais intensos (sacudiu, correu, explodir) à medida que o espaço se amplia, desvencilhando-se dos limites e se aproximando da morte. Sob essa perspectiva de leitura, morrer é romper os limites do tempo e do espaço, para integrar-se ao cosmos luminoso, ou seja, a união total entre o ser e o espaço elementar que o compõe.

O efeito de sentido causado pela leitura é a visão da supremacia da morte, uma vez que é descrita como aquela que integra o homem ao cosmos de maneira tão harmônica. A morte é vista como a vida no seu estado maior de plenitude: a morte que é luz fulgorosa, que é o silêncio sacudido, que é liberdade de movimentos no tempo e no espaço.

O terceiro e último poema escolhido é *Metamorfoses da casa*, uma composição constituída por 05 pequenos poemas interligados pelo título "Metamorfoses". São quatro dísticos heterométricos e um terceto heterométrico.

Metamorfoses da casa Ergue-se aérea pedra a pedra a casa que só tenho no poema.

A casa dorme, sonha no vento a delícia súbita de ser mastro.

Como estremece um torso delicado, assim a casa, assim um barco...

Uma gaivota passa e outra e outra, a casa não resiste: também voa.

Ah! Um dia a casa será bosque, à sua sombra encontrarei a fonte onde um rumor de água é só silêncio. (ANDRADE apud SARAIVA, 1999, p. 80).

223

Este poema revela o processo poético de Eugênio de Andrade, através do título, utilizado também em outras composições e é básico no desenvolvimento de todas as suas obras. As metáforas transfiguradoras dos quatro elementos míticos tradicionais terra, água, ar e fogo se interpenetram e se fundem, atingindo o quinto elemento ou inefável, que se apresenta também através de várias metáforas. Esta simbologia poética possibilita uma contínua metamorfose, que revela inovações constantes mesmo na repetição dos referentes, que se equivalem e anulam as antinomias. O poeta nos permite conhecer uma realidade poética absoluta através das metamorfoses e equivalências.

O discurso lírico de Eugênio de Andrade só pode ser compreendido através do processo de metamorfose, que consegue explorar todas as virtualidades da palavra poética, colocada na construção de uma obra, que, neste poema, utiliza o arquétipo casa. As

dialéticas do tempo e da mudança, da vida e da morte, da palavra que conduz ao silêncio, conseguem um ponto de convergência e equilíbrio numa construção: o poema, que é a casa do poeta.

Heidegger (2004) afirma que "a palavra é a habitação do ser". O poema em questão é o sinal do ser gravado e concreto como a pedra, construído como a casa. Mas, o poema, no seu processo de metamorfose, com a hipálage "casa aérea", consegue o impossível: dar a um arquétipo sólido e concreto, uma conotação de sonho, de uma realidade abstrata, porém mais real do que o próprio real. A "casa aérea" sonha, voa e é transformada em bosque, onde o poeta encontrará a fonte, o princípio da vida, vencedora das mudanças de tempo "rumor de água", tão plena que atinge o silêncio. Segundo Andrade (1972), em Antologia Breve, da Palavra ao Silêncio, toda a sua obra poética, todas as explorações da palavra na construção dos seus poemas, são uma tentativa para atingir o silêncio pleno e fecundo: "[...] É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio, que falam todos os meus afluentes, em prosa ou em verso." (p. 73).

Pode-se afirmar que o espaço poético reitera a natureza humana ao integrar o homem aos elementos naturais que o corporificam, na e pela poesia. É, pois, no poema, que a palavra adquire o *status* de lugar onde o homem se faz homem, por meio do movimento de metáforas que suscitam imagens concretas da vida plena no seu movimento dialético de transformação e do homem que vive essa plenitude, (re) dimensionando-se a cada palavra. Realidades humanas são desvendadas a cada leitura; realidades que remetem à integração do indivíduo ao universo, à paisagem, revelando-lhe o conhecimento de si.

Constata-se, pois, o esmero da palavra poética eugeniana reveladora da humanidade do homem, no que ele tem de mais simples e complexo: sua materialidade corporal, reiterada pelos quatro elementos (água, ar, terra e fogo); e, pela palavra (o discur-

so poético) que o constitui enquanto ser pensante, e, sobretudo, "sentinte", por isso mesmo, vivente. A proposta poética do autor, nesse sentido, contribui para a (re) constituição da paisagem e do imaginário humano à medida que revigora a força dada à palavra tanto pelo seu valor imagético, quanto pela simplicidade e concretude espacial com a qual anuncia a vida plena de sentidos, onde o homem se (re) encontra, constantemente.

Referências

ANDRADE, Eugénio de. *Antologia breve*: da palavra ao silêncio. Porto: Editorial Inova, 1972.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Sckuback. 13. ed. São Francisco: Vozes, 2004. Parte 1.

LOPES, Oscar. Uma espécie de música: dois movimentos de metáfora em Eugênio de Andrade. *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 14, jan. 1979.

LOURENÇO, Eduardo. *O espelho imaginário*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução a teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. *Poemas de Eugénio de Andrade/ Eugénio de Andrade*. **S**eleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Carmem Negreiros, Ida Alve e, Masé Lemos (Orgs.)

O sublime como *ecologia*: paisagem-habitação na poesia de Marcos Siscar

Masé Lemos⁷⁸

A paisagem, enquanto forma de habitar a Terra, pode ser vislumbrada como uma *ecologia*. Esse habitar não deve ser pensado como simples maneira de conservação de um dado território, de uma "toca", de um espaço delimitado onde o homem moraria. Como assinala Michel Deguy, em seu ensaio "Ecologia e poesia", é pela linguagem que o homem articula sua relação instável com o mundo, ele "é *daqui*, mas poderia ser de outro lugar. O gênio humano, gênio da morte e da imortalidade, ao mesmo tempo inventa e transforma os modos diversos, indefinidamente transformados, de sua habitação." (DEGUY, 2010a, p. 114).

Giorgio Agamben trabalha próximo a estas preocupações de Deguy. Para ele, é pela possibilidade de se fazer experiência da linguagem, que seria possível a produção da habitação (oikos) e da cidade (polis)⁷⁹. Habitação se aproxima também da ideia de profanação⁸⁰ no sentido de negligenciar a separação entre os homens e os deuses, permitindo a aqueles a eliminação do indizível (como falha da linguagem humana e que não se confunde com o silêncio) e a possibilidade de criação de sentidos. Como diz Agamben, explicando Walter Benjamin: "A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a coisa

78 UERJ.

79 Agamben, em seu livro *Infância e história*, cita Aristóteles: "o que é singular nos homens em relação aos outros viventes, é que eles têm a sensação do bem e do mal, do justo e do injusto e das outras coisas do mesmo gênero; e a comunidade (*konoima*) dessas coisas faz a habitação (*oika*) e a cidade (*polis*)." (1978, p. 13).

80 A esse respeito, ver o já célebre ensaio de Agamben, "Elogio da profanação" publicado no livro *Profanações* (2007).

da linguagem." (AGAMBEN, 1978, p. 9).

Habitar, fazer um outro uso do mundo, da linguagem, seria a tarefa política da arte. É nesse sentido que gostaria de pensar a poesia de Marcos Siscar, poeta rigoroso, que constrói poemas como *paisagem-habitação*. Sobre essas questões, Siscar mantém um importante diálogo com o poeta e filósofo francês, Michel Deguy, diálogo que tentarei, aqui, retraçar em alguns pontos.

A Ecologia e o Sublime

Para Deguy, o trabalho da *ecologia* não é apenas o de "desenfumaçar o nicho, de despoluir o *Umwelt* (atmosfera ou meio ambiente), mas de reabrir a abertura – e reorganizar as aberturas⁸¹ – para a 'grandeza' ou 'clareira' (*Lichtung*) do mundo ou do Ser." (DEGUY, 2010a, p. 115). Assim, Deguy questiona se seria "possível estabelecer *na* e *pela* poesia uma ocupação diferenciada do mundo?" (GLENADEL, 2004, p. 34).

Como então ocupar o mundo de outra maneira, como criar abrigos poéticos que não visam, como pretende o lirismo tradicional, re-encantar o mundo ou a retornar a um estágio de natureza original, ou, ainda, a se defender do mundo, mas antes remodelálo a partir de outras ilações que não as ditadas pela ordem e pelo progresso dos discursos midiáticos? Seria possível uma outra "táctica" que não o esvaziamento nonsense das vanguardas que acabam por criar apenas "ilisibilidades ofensivas"⁸², ou, como afirma

⁸¹ A inspiração de Heidegger é marcante no pensamento de Michel Deguy, a questão de uma abertura ao Ser pela poesia, reaparece no seu livro *Reabertura após obras*, recém publicado no Brasil, onde defende a importância da insistência do fazer poético, do ser-em-linguagem como acontecimento.

⁸² Sobre essas estratégicas na poesia francesa, ver o ensaio "La post-poésie: un travail d'investigation-élucidation" de Jean-

Deguy (2000), destruição, e pensar o verso como um momento de construção de sentido? Como então abrir, esticar nosso espaço de habitação, projetar essa grandeza própria aos imortais, sair da nossa medida de simples mortais, e pressionar nosso limite?

Esta preocupação política de habitação do mundo requer na poesia uma volta ao lirismo, mas de um "lirismo crítico"⁸³ [physis e technè] que rejeita os efeitos do lirismo tradicional, ou seja, do abandono do poeta aos influxos da inspiração para pensar a poesia como espaço de questionamento da capacidade da língua em se relacionar e criar o real. Siscar profana o uso das subidas e quedas, do uso tradicional de cortes e prolongamentos que visam atingir à Revelação, espécie de pérola a ser exibida no prolongamento, como "chegada" mística que visa o lirismo tradicional. Daí a necessidade da movimentação incessante em seus poemas, do caminhar, porém sua poesia não pretende ficar na platitude da prosa do mundo, quer arriscar-se no lirismo, mas um lirismo-crítico, para ampliar esse mundo em que vivemos, em múltiplas perspectivas – revelações, cintilações – , entre subidas e descidas.

229

O lirismo como dinâmica da flexibilidade, do deslocamento, como risco da subida rumo a uma revelação na busca do sublime é o que arrisca a poesia que já se sabe fadada à queda, ao mergulho radical de Ícaro no oceano. Mas, sem este risco, "a poesia não poderia continuar a se fazer". (GLENADEL, 2004, p. 35). Assim, o sublime, para Deguy, não é aquilo que dá as costas à realidade, mas é o que arrisca a poesia em sua entrega ao voo, e à violência desta impossibilidade. O sublime seria uma maneira de reabrir o mundo que fatalmente irá acabar. Alargar nossos horizontes, adiar ao máximo a queda, o sublime seria a "experiência de uma transcendência moderna, ou extensão de uma instância superior que se inventa na ameaça da queda", altura cavada de baixo, da terra e

Marie Gleize (2010, p. 129).

Sobre essa questão, ver Jean-Michel Maulpoix (2009).

230

pelos homens, afinal "o céu não cai do céu. É necessário erguê-lo e elevá-lo, tensionar novamente sua transcendência inventada em contraqueda." (DEGUY, 2010b, p. 106).

Deguy, em ensaio intitulado *Le grand-dire*⁸⁴, no qual faz uma leitura do livro do pseudo Longino, *Peri Hupsous*, que foi traduzido por Boileau como *Do Sublime*, assinala sua preferência pela expressão "Sobre a altura" ou "Das alturas". Isso porque para ele, Longino, numa visada ética, ressalta-se a importância da ideia de um pensamento que procura a altura, de uma linguagem que joga o pensamento para o alto, através do *impulso* de um pensamento arriscado que visa alargar ao máximo seus limites para fora de uma conformidade ou "mortalidade". O *grand-dire*, que não se confunde com a grandiloquência, mediria assim nosso declínio, nosso fracasso que equivale à nossa distância com o sagrado, à nossa descrença, ou melhor, "nossa incapacidade de remontar às proximidades da diferença [krisis] entre o imortal e o mortal." (DEGUY, 1988, p. 12).

Longino, que toma como fonte do sublime a obra de Homero, ressalta a importância de olhar o passado, no caso, as epopéias homéricas, para refazer a esperança, através do *grand-dire*, desse dizer arriscado entre subida e descida, para as gerações futuras. Assim prega que a linguagem tem como medida essa linguagem divina, com a qual devemos nos comparar, ensejando a insistência de um *como*, presente também na poesia de Deguy. Afinal, a "comparação ocupa um lugar privilegiado na teoria geopoética de Deguy: pelas analogias e deslocamentos implicados na comparação, é possível instalar-se no paradoxo, aproximar aspectos do mundo sem assimilá-los, preservando as diferenças." (GLENADEL, 2004, p. 37).

Essa relação com a herança homérica, proposta por Longino, é inspiradora, e, como entende Deguy, não devemos nos de-

84 Em grego, Megalogoreuein.

sesperar; "ou seja, não encolher o mundo sob o pretexto que não acreditamos mais como eles. Mas transportar, no nosso dizer se esforçando, o que pode ser compreendido da experiência deles para transmitir nossa experiência." (DEGUY, 1988, p. 13).

O final da carta de Longino tem, como centro de seu ensinamento nostálgico, a recomendação de não negligenciar "o crescimento de nossas partes imortais" (Longino, XXIV, 8), ou, como sinaliza Deguy (1988), "ter uma relação com o que ultrapassa o acabamento, com aquilo que é de outra ordem que o mortal, é o que nos engaja na exortação do sublime." (p. 13). Ou, ainda, com aquilo que é estrangeiro à doxa, para ultrapassar os horizontes que nos cercam, procurar na imitação dessa linguagem divina, próprias aos imortais, justamente essa outra linguagem para além dos limites do clichê, da mídia, da poluição de nossa *cultura*. Marcos Siscar, em ensaio sobre Deguy, salienta sua luta contra a "indistinção" que tende a anular as singularidades, as "espécies", afinal a "ruptura sumária com as particularidades tem como conseqüência a anulação da *diferença* (que é necessariamente uma relação)." (SISCAR, 2004, p. 29).

Contudo, a tentativa de alcançar essa imortalidade é efêmera, trata-se de ingressar num devir-perecer, entre profanação e sacrifício, numa curva mortal, onde nada fica no ar; e do sublime, das alturas, a queda, quase cômica, é fatal.

A carta de Longino a Terenciano funciona como últimas palavras, testamento/testemunho a um destinatário, palavra de passagem entre fracasso e promessa, abandono e salvação". A testemunha escuta, se recolhe, confia à língua, ela toma a palavra "dos lábios do moribundo, prometendo realizá-la". (DEGUY, 1988, p. 19). Porém, ele fracassará em realizá-la e transmitirá por sua vez ao sobrevivente a transmissão de seu fracasso. O *como*. Assim "o ponto elevado é aquele de onde eu percebo a terra (como terra) prometida pelo conhecimento do como." (DEGUY, 1988, p. 19). Assim, a

revelação, como *mimesis*, não é um engano, ela é aquela do *como*; de se relacionar aquilo que é pelo intermédio do como.

Mas, afinal, como suspender nas alturas o *logos*? Por qual *methodos*, qual *technè*? Essa é a tarefa de Longino, nos ensinar a arte, o artifício para se alcançar aquilo que é natural, a *physis*, constituída pelo pensamento e pela paixão [*pathos*, nossa natureza "afetável" afectada]. A coisa dita [o interior] e o dizer [via satélite] que encontramos no último livro de poesia de Marcos Siscar, *Interior via satélite*, pode ser pensado como exemplo desta relação. Assim, ficariam unidas a parte e o todo, a natureza e a técnica, o dizer e a coisa a ser dita como síntese dialélica. Esse raciocínio em relação ao poema é praticado na poesia de Deguy, que, segundo Siscar (2004), revê "a separação não apenas entre as palavras e coisas, entre o dizer e aquilo que se diz, para questionar a idéia pronta da linguagem como *comunicação*, formulando uma compreensão do dizer como *interlocução*." (p. 19).86

A passagem do múltiplo a um, ou ajuntamento, é análoga à passagem do baixo ao elevado, a nossa aspiração natural de se ultrapassar. Assim, a *technè* conduz a alma à elevação, até a sua natureza que é lógica; o *logos* mede o alto-profundo (*mega*, *bathu*) – como os "cavalos divinos" homéricos mediam toda a dimensão do cosmos.

Se a hipótese é que não haveria artifício no começo – a *crise* se localizaria assim nesse segundo começo, escrever *como* no começo e esconder a figura, o artifício, a arte que ensina o acesso ao profundo e ao elevado, uma vez que o fogo sublime conduz os auditores *en ekstasis* a verem somente o fogo. O paradoxo, entre-

⁸⁵ Dialelo: espécie de círculo vicioso que não se unifica.

⁸⁶ Aqui a ideia de *comunicação* é no sentido da linguagem utilizada pela mídia, ou como na teoria de Jacokson, não se refere ao comum, à comunidade que se aproxima exatamente da ideia de *interlocução*.

tanto, é que apenas pelas palavras, que deveriam ser entretanto esquecidas, que o sublime surgiria. Esquecer as figuras, o artifício para encontrar aquele momento inicial, próprio aos imortais, a salvação que finalmente se daria pelo silêncio. Mas, afinal, é preciso reafirmar o retorno, a nossa capacidade de, pelas palavras, se lançar ao sublime. Roubar o silêncio: trazer as palavras para o centro do poema.

A pergunta final que Deguy coloca neste ensaio é exatamente sobre o disfarce exigido às palavras: "O que eu vos digo, não é o dizer"? Ou melhor: "A poesia anula o poema que se anula na poesia (se consuma em favor daquilo que o ultrapassaria e que seria ele mesmo)?" (DEGUY, 1988, p. 41). Afinal, "é quando, a poesia?", pergunta Deguy (1988, p. 54): "Quando o dito e o dizer (...) ombreiam-se tautologicamente."

Entretanto, a figuração do poema se relaciona diretamente com o dito, com as encenações dos caminhos percorridos pelo pensamento, do esforço das palavras para fabricarem o silêncio, como o próprio retorno aos deuses, à palavra, que autorreflexiva, questiona seu dizer e seu dito. Assim, é somente pelas palavras que se alcançará a "salvação", que, como diz Deguy (1988, p. 40-41), "é o outro das palavras; que chamamos o *silêncio*. Os discursos são para fazer o silêncio [...]."

Em *O roubo do silêncio*, livro de Marcos Siscar, de 2006, a questão que é trazida à baila é a necessidade de dar a palavra ao poeta, deixar o poema na poesia figurar. O silêncio, o enigma que nunca é decifrado, aquilo que escapa à linguagem, aquilo que *Não se diz*, para mencionar um outro livro de Siscar, só pode ser alcançado pelas palavras que giram e se retorcem nos poemas. Dessa maneira, desmistifica a "limpeza" – negação da figura – possível da linguagem. Siscar, no poema "Provisão poética para dias difíceis", diz que, afinal, "simplicidade é artifício recolhido, dobrado, alisado a ferro, leveza aérea daquilo que foi corrigido e passado limpo."

234

(SISCAR, 2006, p. 66). Roubar o silêncio adquire ao menos duas acepções: a de dar a palavra ao poeta/leitor, através do verso, da frase que quer construir sentido mesmo que em cintilação, mas também a de construir silêncio – através da frase, do dito – como espaço da alteridade, do enigma que, entretanto, possibilita a interlocução.

Assim, não se trata de retornar ao tempo dos deuses, de Homero, mas de encenar e desejar esse retorno como fulguração, passagem, profanação, como um *como*. E é esse percurso, essa *passagem* que a poesia, o poema tenta "pegar no ar", tentativa sempre fracassada, porém continuamente posta em ato, revelando seu próprio fracasso, sua *crise*, da impossibilidade de retorno ao silêncio próprio da linguagem perfeita dos deuses. E essa encenação é feita, só pode ser feita, como tentativa, pelas palavras, pelas figuras, quando o dito e o dizer se unem, e não se desgrudam. O poema "Profissões de poeta", do último livro de Marcos Siscar, *Interior via satélite*, diz bem sobre isso:

[...] não faço profissão de fé. da fé não vivo. a poesia não é pegar nem é largar. a poesia é o que pega e não larga meu amigo. aqui discordamos. (SISCAR, 2010a, p. 54).

Subidas e Descidas: o Sublime entre o Deslocamento, a Deriva, a Escala

Em 1999, Siscar publicou seu primeiro livro, *Não se diz*, marcado pela perífrase, que tenta dizer aquilo, o silêncio, que não se pode dizer a não ser pelo dito, maneira de tentar circundar aquilo, o real, que, no entanto, sempre escapa. Este livro afirma que a "poesia é o ar que [ele ou] você respira" (SISCAR, 2003, p. 122), ela é o que entra literalmente no sujeito em seu contato com o mundo.

Michel Deguy, no prefácio a este livro, ressalta o uso do corte e da fluidez, no verso/pensamento sempre "entrecortado e arrebatado, apressado e paciente, empreendedor e fraturado, arriscando tudo nos seus significantes por meio de figuras e movimento", (DEGUY, 2003, p. 77) características que marcam ainda hoje a sua poesia. Aliás, Siscar, com essas oscilações elásticas, termina por irritar o verso, colocado em crise; e, no lugar de preferir a planura da prosa, força o verso, em diversas de suas poesias, ao *enjambement*, como se quisesse esticar, elevar ao máximo a subida do verso, no risco dele, o verso, cair na próxima linha como próximo verso, como podemos ver nesse trecho de retirado de *Não se diz*:

A dor não é diferente da palavra que se pronuncia em voz alta já que o corpo necessita eis a coragem inesperada você segurava o copo com as duas mãos curvado sobre a mesa levantou-se e agora anda. (SISCAR, 2003, p. 84).

235

Para Giorgio Agamben, em *A idéia da prosa*, a definição de verso – e de poesia – se daria pelo uso do *enjambement* – e também da cesura – que é esse jogar-se do verso para o abismo da poesia, para o élan alto da poesia, e também para a "idéia da prosa" e que ao voltar para o próximo verso – *versura* – estaria fadado a novo trabalho de escrita, trabalho perigoso de uma escrita sempre interrompida, asfixiada. E é nesse trabalho que é fabricado o silêncio, a interrupção entre o som e o sentido, para pensar a linguagem enquanto não coincidência entre a série semiótica e a sequência semântica como explica Benveniste⁸⁷, para que, justamente, a abertura ao sentido, preservada na estância do pensamento, nunca se

⁸⁷ Ver Giorgio Agamben, Infância e história e também O fim do poema.

feche, trabalho esse que em seguida é retomado na próxima linha.

O verso se afirmaria como esse desacordo, entre o ritmo sonoro e o sentido, a medida e a sintaxe, criando nesse espaço intervalar, o silêncio, o impensado. Mas se é esse desacordo que fabricaria a identidade do verso, enquanto linha interrompida, é também por sua *versatilidade* – por sua relação com a prosa –, que o verso existe, nessa identidade cambiante, dúbia, sempre fugidia.⁸⁸

Percebe-se, de maneira mais acentuada, a presença destas questões em seu último livro, já mencionado, *Interior via satélite*, que além da elasticidade dos versos, desenvolve um "ciência da telescopia" pela qual coloca em funcionamento todos os cinco sentidos, estabelece um jogo de aproximações e distanciamentos, como ritmo do mundo que visa perfurar e alargar.

A construção de algumas de suas poesias, entre cortes e *enjambements*, se assemelha à arquitetura de labirintos, próximos, por exemplo, das esculturas de Richard Serra⁸⁹, que exigem uma movimentação no espaço por elas criado, abrindo, esticando as visões fragmentadas, exigindo, como diz Brissac Peixoto, a propósito de Serra, que a escultura seja vista com os pés, pelo caminhar, espécie de tactibilidade, e que, desta maneira, seja habitada. A escultura de Serra quebra a "grande prosa do mundo" ao instalar zonas de opacidade, de silêncio, portanto, esse "horizonte fechado – e não a transparência – é que permite a visibilidade das coisas. Os objetos interpostos requerem uma percepção na opacidade. Visão não mais estática e ótica, mas <u>móvel." (BRISSAC</u> PEIXOTO, 2003, p. 179). Assim, o poeta constrói um

- 88 É curioso observar que o mesmo procedimento é utilizado por poetas contemporâneos, como o francês Pierre Alferi, mas na direção da prosa, ou como ele mesmo pleitea no seu ensaio intitulado « Vers la prose ».
- 89 Richard Serra, ao contrário de Siscar, descarta a perpectiva do alto, evitando a totalidade, mas é preciso lembrar que para Siscar a totalidade é revelada de maneira radicalmente efêmera e sempre na iminência da sua impossibilidade, uma vez que ao subir perde-se « a sombra das coisas ».

espaço de habitação – poema como $abrigo^{90}$ – onde paradoxalmente, pelo constante deslocamento em espaços de fronteira, pela deriva, se abre ao mundo, arranha a pele, se expõe à ferida.

O poema "Interior sem mapa", situado na primeira parte do livro, diz sobre isso: "discorro pelo interior. na estrada estou fora do dentro. [...] o exílio é interior [...] interior não há. desejo o interior. [...] arrancar a casca lamber a ferida." (SISCAR, 2010a, p. 18). Mas se interior não há, apenas o desejo de lamber essa ferida, o interior se dá como espaço tanto interno quanto geográfico. O interior é retomado como lugar de procedência, do desejo, de onde se fala. Desse modo, se torna possível uma poesia não apenas objetiva, não apenas construtiva, mas que provém também do interior, do espaço de uma afetividade não-confessional, como algo que acaba por interferir, afetar, o próprio raciocínio do poema. Sua poesia parte de um lugar, de um incitamento, de uma *circunstância*, ressaltando-se aqui também o aspecto geométrico dessa palavra, afinal, é preciso escrever a partir de Auschwitz.

A experiência do sujeito lírico no poema é de deriva em um espaço sem mapa, que vai sendo construído aos pedaços, pela impossibilidade de se ver a totalidade.

entro num canavial levanto poeira me perco em mil encruzilhadas.

caminho de terra não tem placa. paro o carro. abro a porta. não há saída.

só poeira. tosse. o exílio é interior.

interior não há. desejo o interior.

⁹⁰ Referência à obra de Lygia Clark, « Abrigo poético ». A noção de abrigo para Lygia, leitora de Heidegger, não equivale à proteção contra os perigos do mundo, mas sim como maneira de habitar, poeticamente, o mundo. Para ver as obras mencionadas de Lygia Clark: http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp

paro no posto abandonado. abro o mapa. encontro uma capela perdida no

mato. aqui não se vê mais nada. a paisagem toda se encolheu.

só sei correr discorrer desfazer mapas estragar conceitos. enfiar o dedo na

malha rasgar solícitos remendos. sem os quais a vida.

arrancar a casca lamber a ferida. (SISCAR, 2010a, p. 18).

O movimento do poema parece construir ou percorrer uma escultura em pleno ar livre, uma espécie de Land art⁹¹, paisagem espiralada, onde o ar que se respira - empoeirado - entra para fe-238 rir, sai do âmbito da visão para literalmente aspirar o real. O sujeito se expõe, exterioriza, ao "arrancar a casca lamber a ferida" neste espaço de habitação. O exílio se faz na interioridade, no duplo movimento do sujeito que se olha, mas que também se joga entre as coisas, que se entrega à imanência horizontal do labirinto. No interior, no campo, no canavial, percebe-se a impossibilidade de

Robert Smithson, artista minimalista e expoente 91 da Land art americana, não trabalhou no sentido de « preservar » mas interferir e construir na terra. Smithson construi imensas « esculturas » em áreas devastadas pela mineração, como Spiral Jetty. Ele também filmou essa obra tanto do ponto de vista horizontal [do interior], no caso o artista percorrendo a espiral, mas também filmou a partir de uma tomada aérea restrita, ou seja, não mostra toda a área do lago - Salt Lake - onde esta obra está localizada. Como Ícaro, Smitshon morreu de uma queda de avião quando filmava seus trabalhos, em 1973. Para ver algumas de suas obras: http://www.robertsmithson.com/index .htm

ver uma paisagem que se descortina no horizonte, dentro de uma tradição perspectivista, necessitando um deslocamento incessante, como o caminhar exigido nos jardins ingleses⁹², ou nas grandes cidades.

A noção de paisagem ou *Land art* desloca a idéia de representação para a de intervenção no mundo, como maneira de habitá-lo, de ver e estar no mundo. Se a paisagem trabalha sempre com o ponto de vista, o espaço e o limite, Siscar empreende um trabalho arriscado de encontro com os movimentos incontroláveis da terra, suspendendo qualquer limite. Pelo jogo de deslocamentos e pelo uso de outros sentidos, para além da visão, ou melhor, afetando a visão, sua poesia constrói territórios não apenas delimitados, mas coloca ao leitor e ao sujeito lírico "à possibilidade/ de perder-se nas encruzilhadas" (SISCAR, 2010a, p. 24)

Esta necessidade do caminhar, dos "pés no chão", já aparece no seu poema "Bloco de notas", de seu livro de 2003, *Metade da arte*, no qual é questão uma poesia que antes escava do que pretende alcançar a elevação dos azuis celestiais. Porém, no poema "Túmulo de Ícaro", deste mesmo livro, se o próprio título sugere a queda violenta do poeta na "dor azul" entre céu e mar, o desejo e o risco da elevação e alargamento está ali presente como contrariedade, entre aproximação e distanciamento.

Em "Bloco de notas" a boa poesia se faz com os pés no chão, no caminhar que escava o calçamento, que pisa o carrapicho, onde a natureza é o reverso da civilização, mas se confunde

⁹² O jardim inglês constrói uma paisagem afetada pelo sujeito, através da idéia do pitoresco, que se refere à jardinagem, à intervenção na terra, como o jardineiro do poema « As flores do Mal » de Siscar que arranca o carrapicho. *Olmsted*, paisagista do Central Park, foi importante influência na obra de Smithson.

com ela, aproximando-se da ideia de arte/artifício conjugada com natureza como *pathos* e pensamento. Porém, esse poema pode ser lido como uma declaração poética de Siscar, cujo "assunto" é a "essência da poesia" para o poeta. Assim, "manter os pés no chão causa boa poesia" pode ser lido como ironia em relação àqueles que evitam qualquer "subida" comumente associada à poesia lírica, preferindo o prosaísmo, como o poeta francês Jean-Marie Gleize prefere os cães na poesia de Baudelaire, ou como Pierre Alferi, para citar outro poeta francês, que por ser contrário à tradicional elevação lírica, insiste na horizontalidade do chão em detrimento da elevação própria da revelação metafórica.

Bloco de notas

 olhe sempre para baixo enquanto anda como se ainda pudesse pisar em carrapicho manter os pés no chão causa boa poesia lagartos e sarjetas têm o potencial analítico (o calçamento contém em si o avesso da terra instaurado pelo processo civilizatório et coetera)

2. não alimente oposições sem fundamento o calçamento pode pairar sobre as cabeças o céu está a seus pés passe por ele como quem caminha sobre as estrelas (deite-se erga o tronco apoiando o cotovelo aprume as pernas para o alto e siga)

assunto: essência da poesia (SISCAR, 2003, pgs.125 e 126)

Como anteriormente dito, Siscar profana a tradição lírica de maneira diversa dos poetas acima citados o que fica claro na crítica

que faz à essa posição dicotômica entre horizontalidade prosaica e elevação lírica que seria própria do sublime tradicional. O primeiro verso da segunda parte do poema, "não alimente oposições sem fundamento" é uma alusão ao poema "La soupe et les nuages" de Baudelaire e a profanação feita pelo poeta ao tradicional uso desta imagem nas artes, tornando ambígua a oposição entre « alto e baixo, entre sonho e realidade, nuvem e comida» (SISCAR, 2010b, p. 247) Para Siscar, a « nuvem se apresenta como flutuação de valores que coloca em questão a identidade predefinida da terra onde se tem os pés ». (p. 249) A planura do caminhar exigiria um esforço de subida, e se como dizia Deguy, "o céu não cai do céu", aqui ele já está profanado, no chão. O céu adquire nova dimensão espacial, "o céu está a seus pés passe por ele", como se o leitor aprendiz estivesse "nas nuvens" do chão, e contraditoriamente na permanência neste estado de oscilação. Como as nuvens, o poema vai sempre se transformando elasticamente, produzindo cintilações de sentido. O conselho final prega o trabalho ecológico de alargar a partir da terra, mas também das nuvens, nossos horizontes, espécie de ginástica, deite-se, levante-se e olhe para cima: "(deite-se erga o tronco apoiando o cotovelo/ aprume as pernas para o alto e siga)".

Em outro poema, do livro *Interior via satélite*, o poeta, para enxergar a cidade tomada pela avalanche de imagens e narrativas que a torna opaca, radicaliza seu deslocamento, e alcança voo, arrisca o sublime – tecnológico – de Ícaro figura aqui retomado, na mudança de escala que estabelece em seu poema "Latitude 21^o 11^{*} Longitude 49^o 04' 25":

Latitude 21º 39' 46. 19" S Longitude 49º 08' 57. 27" O

a primeira vez que vi o interior foi do alto. para ver o

chão é preciso

ir pro espaço. não há interior sem órbita. sem órbita dos olhos do

astronauta. via satélite. a terra ficando longe a terra girando azul.

[...]

da capital não se vê. a capital é seu centro é o puro interior. é preciso mudar de ares mudar de escala. a subida é longa. lá fora o ar é alto rarefeito. à beira do sufocamento. o olhar saindo das órbitas exorbitante tudo tão azul. (SISCAR, 2010, p. 20).

Para ver o todo, abrir uma nova perspectiva, o sujeito lírico arrisca o voo, a falta de ar das alturas, de um sublime que acaba por sufocar, para experimentar uma imagem inusitada, tudo muda de escala, a cidade, a capital, se torna pequena, achatada, até se transformar numa mancha azul, quase nuvem, e de novo invisível, inapreensível. "Tudo tão azul" e flutuar contra a lei da gravidade, "fazer da ligeireza um modo de ver o mundo" (BRISSAC PEIXOTO, 2003, p. 181) para iludir-se na aproximação do céu, esquecido de sua condição humana, do perigo da queda. O uso da figura do astronauta — ou do simples espectador televisivo ou do atualíssimo *internauta* — interessa no sentido já mencionado do risco da poesia para o sublime, pois a tecnologia, via satélite, tenta driblar, arrisca, os limites do humano e, através desse jogo, um truque, se coloca *como* os deuses, profanando a separação inicialmente imposta ao homem.

As epígrafes que abrem seu último livro se entrelaçam em torno da movimentação, não só da escrita como já foi dito, mas através de uma "ciência da telescopia", comparando – "método" do *como*, raciocínio bem ao gosto de Deguy – incessantemente o ponto de vista de perto com o de longe – no ponto de vista de longe,

tudo parece exterior, e, nos zooms, é possível "mostrar a sombra da coisa". Assim, ao microscópico se conjuga uma elevação radical, que parte da rua familiar e colorida em Drummond para o mar "liso e negro como uma pele de fera" sob estrelas no trecho citado de Haroldo de Campos. Essas são algumas das variações da experiência do sujeito na poesia de Siscar, desse interior que se constitui tanto de dentro da linguagem, do mundo, quando a partir de um desejo de objetividade própria da visão exterior, fabricando poemas como objetos arquiteturais, que devem ser experimentados de dentro e de fora, continuamente.

A capa de *Interior via satélite* reproduz uma foto feita via satélite, e o que se vê ali é o rio Tietê, e numa curva, a casa natal do poeta, seu pequeno barco enferrujado, imperceptível: esse lugar de procedência, do afeto, enfim, um *interior via satélite*, o mais exterior possível. Já as imagens que estão no interior do livro, são zooms de fotos de pedras e águas, feitas por Cristina Carneiro Rodrigues.

•

243

A "ciência da telescopia", entre aproximações e distanciamentos, aponta para o ritmo, como sinaliza Michel Deguy (2010b, p. 90), "do pensar poético entregue ao mundo", ritmo "dos grandes movimentos de fundo, sob a onda da 'elástica ondulação' (Baudelaire)." O jogo rigoroso de aproximações e distanciamentos estabelecido por Siscar vai traçando, pela poesia, também a sua articulação com a tradição literária e filosófica, alargando seu horizonte também pelo retraimento de certas questões e reabertura a outras.

O sublime é retomado, como já dito, a partir de Michel Deguy, na aproximação que vem sendo realizada por Siscar com esse poeta, professor e filósofo com quem fez sua tese de doutorado na França. Deguy aparece explicitamente em *Interior via satélite* em uma das epígrafes, e ainda no poema "Telescopia 2":

reagir a alterações no espaço do visível. a mudança de escala. considerar o invisível sem poupá-lo de seus equívocos. reinventar o sublime na iminência da sublimação (deguy). a precipitação da altura. reocupar o espaço em que vivemos. (SISCAR, 2010a, p. 26).

Siscar retraça o sublime *como* Deguy e esse *como* Longino, enquanto percepção do espaço terrestre como "habitação", o interior em que se vive – e portanto de uma certa *ecologia*, de uma "ciência do interior" – de uma poesia concebida não apenas como relação com o mundo, mas como parte dele.

Deguy, retomando Stiegler, afirma que "é preciso libido para produzir sublimação. É preciso desejo, [...], para produzir *orme*, palavra de Longino que nosso *impulso* pode traduzir." (DEGUY, 2010b, p. 106). Se "a economia geral do consumo des-libidiniza, relaxa, deprime o *desejo* original de cada um." (DEGUY, 2010b, p. 107), como pensar a sublimação para além do recalque freudiano? Como atingir a verdadeira-vida de que fala Deguy? Se a des-libinização conduz ao "abandono da esfera da dizibilidade", a sublimação que interessa a Deguy seria capaz de "mostrar essa passagem para o outro lado da vida" (DEGUY, 2010b, p. 109), forçando o dito pelo dizer, continuar a obra, cotidianamente: esse seria o sublime cotidiano de Deguy. Tal trabalho é continuamente reaberto por um obrar incessante e desejado, para reabrir o mundo ao Ser, pela linguagem poética.

Na poesia de Siscar, o sublime se dá, na *iminência* da sublimação, no movimento de liberação de energia, mas ela não ocorre, ou seja, não passamos de um estado para outro, para um lugar "gasoso", celestial, mas estamos sempre nessa oscilação, nesse perigo *iminente*, em *sacrifício* do deslocamento constante para oferecer um sentido, pelo trabalho das "trans-gressões, [...], contra nossos limites (a língua, a vida-morte, a terra)" (Deguy, 2010b, p. 111), um

interior via satélite.

Em "Siesta" é encenado um momento de paz doméstica, de descanso do guerreiro, do poeta que não responde ali "pela crise de verso ou pelas pequenas coisas". Mas o poema é atravessado por um risco iminente a essa paz fingida para, ao final, ameaçar morder seu leitor: "sou um lagarto um escorpião./ o aventureiro que abrir a porta fique sabendo que ataco." (SISCAR, 2010a, p. 66). Como nos desenhos de Escher, o lagarto pode acabar por morder o seu rabo, incitando ele próprio a ruptura desse estado de "pequenas" coisas.

Siscar, em resposta a uma leitura desastrada a esse poema, resposta que pode ser lida como uma espécie de apelo ético da poesia contemporânea, afirma que "a história do sujeito é uma história de brutalidades, a história do seu desejo de constituir-se como sujeito, reagindo ao rapto de seu direito de fala. Mais do que compartilhar esse direito, cabe ao poeta hoje reivindicá-lo." (SISCAR, 2009).

A "crise de versos" mallarmeana relida por Siscar, a oficina irritada que tanto admira em Drummond, já fala dessa sublimação, do desejo e impulso pela poesia contrária ao fazer versos por inércia, e, ainda, o desejo de dar a voz, dar a palavra ao poeta, dar a ele o direito a trabalhar seu ofício com a linguagem. Assim, para a poesia de Marcos Siscar, não está em questão almejar o silêncio próprio à linguagem perfeita dos deuses, mas antes roubá-lo pelas palavras e, através do poema, habitar na poesia a terra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infance et histoire*. Paris: Christian Bourgeois, 1978.

_____. Idée de la prose. Paris: Christian Bourgeois, 1998.

Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Paisagens urbanas. São Paulo: Se-
nac, 2003.
Paisagens críticas - Robert Smithson: arte, ciência e in-
dústria. São Paulo: Educ/Senac/Fapesp, 2010.
DEGUY, Michel. Le grand dire. In: COURTINE, Jean-François;
NANCY, Jean-Luc. (Orgs.). Du sublime. Paris: Belin, 1988.
La raison poétique. Paris: Gallilée, 2000.
Prefácio à « Não se diz ». In: SISCAR, Marcos. <i>Metade da</i>
arte. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
Ecologia e poesia. Tradução de Marcos Siscar. Revista
Matraga, Rio de Janeiro, UERJ, n. 27, 2010a.
Reabertura após obras. Campinas: Editora UNICAMP,
2010b.
GLEIZE, Jean-Marie. La post-poésie: un travail d'investigation-
élucidation. Revista Matraga, Rio de Janeiro, UERJ, n. 27, 2010.
GLENADEL, Paula. Uma geopoética do 'como-um'. In: DEGUY,
Michel. A rosa das línguas. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Nai-
fy, 2004.
LEMOS, Masé. Le paysage du jardin intérieur dans la poésie de
Marcos Siscar. Revista do Crepal, "Hommes et paysages". Paris, Presse
Sorbonne Nouvelle, cahier nº 16, 2010.
Pelas ravinas sinuosas: paisagens na poesia brasileira
contemporânea. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (Orgs.). $Literatura\ e$
Paisagem: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2010.
MAULPOIX, Jean-Michel. Pour un lyrisme critique. Paris: José
Corti, 2009.
SISCAR, Marcos. Metade da arte. São Paulo: Cosac Naify; Rio de
Janeiro: 7 letras, 2003.
Defesa e ilustração da poesia. In: DEGUY, Michel. <i>A rosa</i>
das línguas. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2004.
<i>O roubo do silêncio</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

	O direito à poesia. <i>Revista Cronópios</i> , 2009. Disponível					
em:	$<\!\underline{\text{http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=3742}}\!>\!. \text{Acesso}$					
em:	18 maio 20011.					
	Interior via satélite. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.					
Poesia e crise. Campinas: Editora Unicamp, 2010b.						

Sobre os autores

Ana Carolina Lobo Terra é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua formação acadêmica iniciou-se na mesma instituição com bacharelado e licenciatura em Geografia. Sua trajetória científica atrela-se à espacialidade da religião e da cultura. Nos últimos anos, integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC). Atua como professora de geografia nos ensinos fundamental e médio. Coordena o pólo Rio de Janeiro-Tijuca do Grupo UNINTER com graduações e pós-graduações em EaD. Coordena o Curso Superior de Tecnologia em Gestão Ambiental da Faculdade Internacional Signorelli.

Ana Rosa de Oliveira é pesquisadora responsável pelo Laboratório da> Paisagem do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro e professora do PROURB-UFRJ. Pós-doutorado em história das ciências na COC-FIOCRUZ (2007-2008). Doutorado em Arquitectura - UPC- Universitat Politecnica de Catalunya/Universidade de Valladolid, Espanha (1998). Graduação em Engenharia Florestal. Autora do livro: Tantas Vezes Paisagem. Entrevistas/FAPERJ, Coautora dos livros: As palmeiras imperiais do Jardim Botânico/JBRJ e Ecotecture: Ecological Architecture. Loft/Barcelona.

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo é professora adjunta de Teoria Literária da UERJ, publicou capítulos de livros como "Brasil feito de amor e romance" in *Descobrindo o Brasil*, JOBIM & PELOSO, orgs; Rio:EdUERJ, 2011, artigos "Olhar a paisagem, ver a cultura:a lição de Lima Barreto", revista *Cerra-*

dos, UnB, 2009; "O romance e a estetização da cultura" na revista Brasil/Brazil (2008); "e os livros Lima Barreto e o fim do sonho republicano; Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto (Tempo Brasileiro). Coordenou, com Antonio Houaiss, o volume Lima Barreto, da Coleção Archives/UNESCO

Cecilia Cotrim trabalha com ensino e pesquisa em História da Arte Contemporânea, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, PUC-Rio. Tem artigos publicados em diversos veículos. É doutora em História da Arte pela *Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne*.

Clarice Zamonaro Cortez doutora em Letras em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela UNESP/Assis, 1999. Possui estágio pós-doutoral realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2008. Atua na linha de pesquisa *Literatura e Historicidade* e desenvolve pesquisas sobre o estudo da paisagem na poesia portuguesa e leitura, texto e imagens. É professora associada da Universidade Estadual de Maringá/PR.

Denise Grimm, graduada em Letras, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com licenciatura em Português-Literaturas (1983) e Português-Espanhol (1987), e Mestre em Letras, na área de Literatura Portuguesa, pela mesma instituição, com a dissertação *A moral no discurso pessoano*: da transgressão ao vazio — a ética da inocência, defendida em 1997. Atualmente é doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com pesquisa na área de poesia portuguesa, envolvendo o estudo comparativo dos poetas Fernando Pessoa (1888-1935) e Ruy Belo (1933-1978). Exerce o cargo de professora de Língua Portuguesa e Literatura nas séries do Ensino Médio, no Colégio Pedro II, integrado à rede federal de ensino.

Ida Alves é professora associada de graduação e pós-graduação de Literatura Portuguesa da UFF. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela UFRJ, 2000. Pós-Doutorado pela PUC-MG. Coordena o Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana - NEPA-UFF (www.uff.br/nepa). É membro do Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras (PPRLB), sediado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (www.realgabinete. com.br). Lidera com a Profa. Dra. Celia Pedrosa (UFF) o Grupo de pesquisa "Poesia e Contemporaneidade" – CNPq. Com a Profa. Dra. Marcia Manir Feitosa (Universidade Federal do Maranhão), coordena ainda o Grupo de pesquisa "Estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa" - CNPq. Coorganizou, com Marcia Manir Feitosa, Literatura e paisagem, perspectivas e diálogos, Niterói, EdUFF, 2010; com Celia Pedrosa, Subjetividades em devir - estudos de poesia moderna e contemporânea, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. Tem publicado diversos estudos, em revistas e livros brasileiros e estrangeiros, sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea. É pesquisadora-bolsista do CNPq e integra o grupo internacional de pesquisa sobre linguagem poética e visualidade LYRA, com sede no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto.

251

Márcia Manir Miguel Feitosa é Doutora em Literatura Portuguesa pela USP, docente do Departamento de Letras e do Mestrado em Cultura e Sociedade da UFMA e coordenadora do Doutorado Interinstitucional em Linguística e Língua Portuguesa (UFMA-UNESP-IFMA). É presidente da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (2010-2011). Publicou Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o Ruba'iyat na poesia portuguesa do século XX (Ed. Giordano, 1998) e organizou, juntamente com a Profa. Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, o livro Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos

(EDUFF, 2010). É uma das coordenadoras do grupo de pesquisa Estudos de Paisagens nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF).

Maria Elizabeth Chaves de Mello é professora associada III, da Universidade Federal Fluminense, e pesquisadora 1 D do CNPq. Atua na pós-graduação em estudos de literatura, onde ensina literatura francesa e comparada. Suas pesquisas se direcionam para o estudo do cruzamento de olhares entre a Europa e o Brasil e suas conseqüências na literatura e na crítica brasileiras. É autora de três livros e de inúmeros capítulos e artigos em periódicos. Orienta doutorado e mestrado, desde 1994.

Maria Luiza Berwanger da Silva é professora do Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; possui Doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Pós -Doutorado na Sorbonne Nouvelle - Paris 3(Literatura Comparada). Pesquisadora convidada de Paris 3- Sorbonne Nouvelle (Projeto de Literatura Comparada). Publicações em revistas e livros nacionais e internacionais ; livro mais recente publicado : Paisagens do Dom e da Troca .Porto Alegre : Litteralis , 2009 ; artigo mais recente :Littérature Brésilienne Contemporaine (entre production et réflexion)In:BESSIÈRE, Jean (Org.). Littératures d'aujourd 'hui. Paris: Honoré Champion 2011.

Masé Lemos é doutora em Letras pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2004) com tese sobre a obra de Raduan Nassar, *Une poétique de l'intertextualité*. Fez pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro com bolsa da Faperj (2005/2006) sobre as relações entre ceticismo, cinismo e sátira na literatura brasileira. É Professora Visitante do Departamento de

Letras da UERJ e pesquisadora do Centre de Recherche Sur les Pays Lusophones - CREPAL - da Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Faz parte do Grupo de Pesquisa do CNPq "Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa". Pesquisa atualmente a poesia contemporânea brasileira e francesa e desenvolve estudos acerca das relações entre poesia e paisagem. É autora do livro de poesia *Redor* (2007) e co-organizadora de *Alguma Prosa:* ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea (2007).

Michel Collot é professor de literatura francesa na Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, onde dirige o Centro de Pesquisas "Écritures de la modernité" (convencionado ao CNRS - França), com o atual grupo de pesquisa "Vers une géographie littéraire" (http://geographielitteraire.hypotheses.org/). Publicou vários ensaios sobre a poesia moderna, notadamente *L 'Horizon fabuleux*, Corti, 1988: *La Poésie moderne et la structure d'horizon,P.U.F,* 1989 e *La matière-émotion,*P.U.F, 1997. Dirigiu um volume coletivo sobre *Les Enjeux du paysage*, coleção Recueil, Ousia, 1997, e preside a Associação *Horizont Paysage*.

253

Roberto Lobato Correa é licenciado bacharel, mestre e doutor em Geografia. Professor do Programa de Pos Graduação em Geografia da UFRJ. Membro do NEPEC. Areas de interesse: Geografia Urbana e Geografia Cultural. Organiza, junto com Zeny Rosendahl(UERJ) a conhecida coleção *Geografia Cultural* (EdUERJ) com mais de dez volumes de coletâneas de textos, vinculados ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultural(NEPEC), do Departamento de Geografia da UERJ, e publicados pela EdUERJ.

Zeny Rosendahl é professora adjunta do Departamento de Geografia Humana; Professor Pesquisador do CNPq des-

de março de 2002; Professora do Programa de Pós-graduação em Geografia — PPGEO-UERJ; Doutorado na USP (1994), e Pós-doutorado em Paris IV (1997/1998); Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura: NEPEC/UERJ; Editor chefe do Periódico Espaço e Cultura; Coordenadora do termo aditivo entre a UERJ e a Universidade de Lujan na Argentina (PORTARIA 033/REITORIA/2011); Líder no Brasil, do Núcleo — La Red Cultura, Territorios y Prácticas Religiosas — Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de Argentina. Linha de Pesquisa: *Política, Religião e Espaço*.