

Leonora Lobo Weissmann Serpa de Andrade

E s p a ç o s V a g a m e n t e D e l i m i t a d o s
Acerca da Paisagem

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes:
Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito
para a obtenção do título de Mestre em
Artes, elaborada sob a orientação do Prof.
Dr. Marcelo Kraiser.

Belo Horizonte, MG
UFMG / Belas Artes
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador e amigo Marcelo Kraiser, pela orientação, paciência e carinho.

À Daisy Turrer, pela apresentação a Maurice Blanchot, por sua paciência, carinho e constante atenção.

À amiga Lúcia Castelo Branco por seu apoio e palavras de sempre.

A Paulo Andrade pela atenção e por ainda a tempo, ter me conduzido ao *Jardim Fechado*.

Aos meus pais, Selma Weissmann e Manoel Serpa, incentivadores e sempre presentes.

Aos amigos Marilaine Lopes, Rafael Fares, Nara Nunes, João Rocha, Yasmini Costa e Rafael Martini, por nossos encontros inesquecíveis, trocas e descobertas.

Aos funcionários da pós graduação, em especial, Zina.

Ao CNPq, pelo fornecimento das condições necessárias para a elaboração desta dissertação.

Ao artista Manoel Serpa

Todo estado de alma é não apenas uma paisagem, mas a intercessão de duas paisagens.

Fernando Pessoa

Eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim.

Paul Cézanne

SUMÁRIO

Resumo/Abstract.....	5/6
Uma árvore não genealógica – Introdução.....	7
Cap. I - Os espaços vagamente delimitados.....	15
Cap. II - Paisagem e paisagem.....	36
2.1 Natureza Contemplada.....	36
2.2 O deserto.....	46
2.3 Pintura – retrato – pele.....	52
2.4 Metamorfose das imagens.....	66
2.5 Memória Claridade.....	74
Cap. III – Janelas.....	83
3.1 “O mundo, meu querido”.....	83
3.2 “A arquitetura de uma narrativa”	88
3.3 Horizontalidade vertical.....	95
Cap. IV - Jardins.....	104
Cap. V - Miragens.	110
Anexos.....	116
Idéias do Canário	116
Avalovara.....	118
Chuva Oblíqua.....	124
Referências.....	128

RESUMO

Esta dissertação propõe um trajeto acerca da paisagem inserida nas intercessões entre os processos criativos das artes plásticas e da literatura, tendo como principal base as formulações teórico-literárias de Maurice Blanchot. Não se trata por uma busca epistemológica ou histórica da paisagem, e sim de um caminhar baseado na premissa de que encontrar é torneir, “dar a volta em”, e não necessariamente *achar, concluir*.

A partir da imagem do pensamento sugerida por Blanchot (a partir de Mallarmé) de duas linguagens, a literária e a ordinária, proponho uma analogia com duas paisagens, mas não únicas: uma provável paisagem poética, baseada na noção de *exterior*, apoiando-se na colocação do autor de que a *obra é*, ou seja, que a pintura, o livro, possui sua independência, fundando sua própria realidade, e outra, a paisagem ordinária, cotidiana, como natureza-contemplada.

Dentro dessa busca, atravesso outras paisagens e alguns universos criativos que de alguma forma tangenciam-se quando dentro do assunto proposto: Fernando Pessoa, Machado de Assis, Osman Lins, Maria Sibylla Merian, Nathaniel Ward, Farnese de Andrade dentre outros. Neste primeiro volume, denominado “Espaços vagamente delimitados”, proponho a imagem de uma árvore não genealógica como base para a estrutura teórica, onde estabelecem-se os capítulos e em um segundo volume, independente deste, denominado “Espaços vagamente delimitados – Acerca de uma história da paisagem” exercito a imagem surgindo de formas diversas, como uma outra história ou a mesma contada a partir de outro ponto de vista, do ponto de vista da paisagem que vê, porque a história da paisagem é infinita e seu estado é imanente.

ABSTRACT

This work intends to look at the landscapes inserted into meeting points between the creative processes of Fine Arts and Literature, based on the theoretical and literary formulations of Maurice Blanchot. Rather than a historical or epistemological search into this landscape, it proposes a search, a walk along which to discover is to surround, “to walk around”, and not necessarily to find, to conclude.

From the image of thought suggested by Blanchot (having Mallarmé as a starting point) of two languages – the literary and the ordinary – I propose an analogy with two symbolic landscapes, two scenarios - however distinct, not the only ones: a possible poetic landscape, based on an idea of *exterior* lying on the author’s premises that *a work is*, that is, that the painting, the book, exists independently in itself, laying the foundations of its own reality and another idea – the ordinary, everyday landscape, as contemplated nature.

Within this search I tread across other landscapes and creative universes that in their own ways touch one another when looked at under the same light: Fernando Pessoa, Machado de Assis, Osman Lins, Maria Sibylla Merian, Nathaniel Ward, Farnese de Andrade amongst others.

In this first volume, named “Vaguely Delimited Spaces” I suggest the image of a “non-genealogic tree” as a basis for the theoretical structure where I present the chapters and in a second volume named “Vaguely Delimited Spaces – about a landscape story” I exercise an image that comes about in various forms, as another possible story or yet the same story told from another point of view – the point of view of the landscape that sees, because its story is endless, and its state, immanent.

Uma árvore não genealógica

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que a sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação.¹

A presente dissertação formula-se dentro de um processo de investigação sobre a maneira pela qual as obras de arte estão inseridas no próprio meio que as fundam, e como se dão as relações e encontros necessários para que as circunstâncias que as concretizam surjam, dando resultados, estados teoricamente cristalizados que tentam evidenciar uma conclusão, ponto que invisivelmente nos traz a sensação de repouso e fim.

Sobre esse processo, os *Espaços vagamente delimitados* abordam a *paisagem* no âmbito da imagem e da palavra, mais precisamente na intercessão do conceito de *paisagem* nos processos plástico e literário, quando inseridas nesse *momento indeciso da fascinação*.

A paisagem é o meio condutor escolhido para desenvolver esse pensamento, através do qual proponho o encontro entre a Literatura e as Artes Plásticas, de forma que não se trata de uma busca por uma resposta à pergunta “O que é a paisagem ?” nesses dois territórios, e nem tampouco de um histórico do termo. O que se propõe é o trilhar por vários caminhos sobre o espaço-paisagem, de onde emergem encontros possíveis e impossíveis, trilhas sem saídas e eternas, florestas obscuras, encantadas, cidades habitadas, jardins murados e labirintos.

Toma-se como pensamento norteador desta pesquisa as formulações teóricas de Maurice Blanchot a respeito da Literatura e da Arte; formulações que acabaram gerando a referência fundamental no que se refere à estrutura da pesquisa em questão, afinal o autor nos lembra em *A conversa infinita* que: *Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma idéia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: "dar a volta em".*² A Literatura da qual me aproximo não é mais somente um sistema, representada por uma linha histórica, mas sim uma experiência. Da mesma forma inscrevemos o ponto de vista sobre as artes plásticas.

¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 15.

² BLANCHOT. *A Conversa infinita*, p. 63.

Blanchot, ao escrever sobre a *sabedoria da visão*, mostra que toda visão é visão de conjunto, mantendo-nos nos limites de um horizonte aparentemente sem limite, *pacto seguro de onde advém a paz. Já a palavra, é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite, e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.*³

Sobre a imagem e sobre a palavra, tratando da *experiência literária* apresentada por Blanchot e, de forma análoga, da experiência de formação de imagens dentro das artes plásticas, percorro a possibilidade de duas paisagens propostas, semelhante à relação criada pelo próprio escritor, a partir de Mallarmé, sobre as duas linguagens, uma sendo a linguagem bruta, do dia-a-dia, direcionada à comunicação, e outra, a essencial, que seria a poética e literária. Dessa maneira, proponho duas prováveis paisagens, uma palpável, fruto de uma natureza contemplada, revelando a sua importância do ponto de vista histórico, e outra poética, existente primordialmente na pintura e no desenho, no imaginário e na imagem em si.

A visão do pintor é um nascimento continuado.⁴

(...) se atualmente se admite que a idéia de paisagem e sua percepção dependem da representação que se fez delas na pintura do Ocidente no século XV, que a paisagem só parece “natural” ao preço de um artifício permanente, resta muito a fazer para defender e dar continuidade a essa posição e ampliar seu alcance até a época inteiramente contemporânea, no próprio momento em que estão em fase de constituição abordagens sensivelmente diferentes da natureza, do real e de sua imagem.⁵

É longo e complexo o assunto paisagem, visto serem possíveis diversas abordagens, nos mais diversos campos, como sabemos: na Geografia Cultural, na Música (paisagens sonoras), na Arquitetura, no Cinema, na Escultura, dentre outros, mas essa dissertação mostra seus limites como pesquisa, circunscrevendo seu alcance nesses dois principais territórios, a pintura e a literatura, aproximando-os e modificando-os ao mesmo tempo. Uma proposta que coloca a impossibilidade de se pensar a pintura e a literatura e suas inter-relações, aproximações, sem atravessar uma paisagem.

Olhando por uma via histórica, a noção de paisagem surge através da arte e se modifica com ela, tornando-se assim, ambas, paisagem e arte, duas entidades próximas, que

³ BLANCHOT. *A Conversa infinita*, p. 66.

⁴ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 22.

⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 8.

nesse caminho proposto, trazem outras noções que se apresentaram fundamentais para mim, enquanto artista e pesquisadora, como a composição, que, sendo sempre recolocada em questão, permeará toda esta investigação; ou ainda a luz, clareadora, que clareia muitas vezes mantendo pontos de escuridão, que desvela velando alguma parte; a memória, vista como *duração* e matriz; a metamorfose da natureza e da imagem; e, por fim, as noções trazidas por alguns filósofos, principalmente a noção de *exterior*, segundo Maurice Blanchot.

As mudanças paradigmáticas que ocorreram no início do século XX, na literatura e na arte, romperam com as premissas fundamentais da obra de arte. Passaram a ser enfatizados o ato de criação e, na literatura, a própria realidade da narrativa. Pensando essa nova realidade, Maurice Blanchot criou o conceito de *fora*, ou *exterior*, que basicamente é *o poder da literatura de fundar sua própria realidade*.⁶

Desestabilizando os limites do saber ocidental, do logos clássico, como as noções de autor, linguagem, pensamento e as dicotomias como modelo e cópia, o pensamento de Blanchot afirma que a *obra é*. Ela possui uma realidade própria, não segunda em relação ao mundo real, e não se encerra em uma pintura ou em um livro, sendo dessa forma inapreensível. A narrativa não representa uma idéia, ela é uma idéia em si, única. Essa nova abordagem literária traz em si a grande ambiguidade: nega o real para construir a realidade fictícia. Sendo assim, o que é desaparece no que nomeia; o que significa dizer que quando escrevo que *o céu é azul*, a palavra *azul* habitou a ausência do *azul* como sensação, como cor. Já na pintura, por exemplo, a cor azul que pinto para ser o céu azul é o azul da pintura, aponta para os olhos uma ausência do céu como tinta azul. Afinal, no espaço literário e no espaço pictórico, tudo é imagem, constitui o imaginário. Essa constatação ambígua conclui que a coisa e a imagem da coisa são uma coisa só, a imagem não vem depois da coisa, não se distingue dela. A literatura revela a presença do desaparecimento da coisa em sua imagem. Essa relação seria então a ausência de obra, pois, para se realizar, a obra provoca sua própria ruína, e essa ausência de obra é exatamente o *exterior*, onde a *obra é*. Essa ambiguidade constitui o *exterior* blanchotiano. É importante termos como pressuposto que *o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo*.⁷

Os *espaços vagamente delimitados*, outra ambiguidade proposta, são espaços férteis que fingem eternizar um instante enganosamente congelado. Espaços onde reside a

⁶ LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, p. 13.

⁷ LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, p. 28.

composição, mesmo que esta seja apenas a escolha de uma primeira letra, mesmo que esta seja uma outra espécie de composição. E assim insere-se o ponto de vista que é responsável pela escolha, ou pelas escolhas que se estendem ao longo de um processo infinito, que nunca se encerra em um só trabalho de arte, em um só livro. Eis um fragmento de Maurice Blanchot que aponta para a questão da determinação ou indeterminação na literatura:

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda a determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar. Nem sequer é certo que a palavra literatura ou a palavra arte alguma vez corresponda a algo de real, a algo de possível ou a algo de importante. Já foi dito: ser artista é nunca saber que já há uma arte, ou que já há um mundo. Certamente, o pintor vai ao museu e adquire, desse modo, uma certa consciência da realidade da pintura: ele sabe a pintura, mas o seu quadro não a sabe, o que este sabe é que a pintura é impossível, irreal, irrealizável. Quem afirma a literatura em si não afirma nada. Quem a busca, só busca o que se lhe furta; quem a encontra, só encontra o que está aquém ou, pior ainda, além da literatura. Por isso, afinal, o que cada livro persegue como se fosse a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir, é a não-literatura. (...) Pois nunca uma obra de arte pode dar-se por objecto de interrogação que a sustenta. Nunca um quadro poderia sequer começar, se se propusesse tornar visível a pintura.⁸

Essa passagem fundamental de Blanchot desestabiliza algumas questões que pareciam básicas e estruturais no ensino e na prática da arte, nas experiências criativas. Quando ele diz que ser artista é nunca saber que já há uma arte, que há um mundo, toca nos paradoxos que envolvem o plano criativo, que são reais nas escolhas ambíguas que a todo o tempo se apresentam. A pintura irrealizável como pressuposto para a realização da pintura torna-se dessa forma, para o pintor, um caminho sem um final definido e glorioso. Caminho muitas vezes não como escolha, mas como o único possível.

Um vasto conjunto de questionamentos semelhantes a este evoca o processo de criação como parte efetiva do resultado artístico da obra de arte: o processo criativo literário e o processo de criação de imagens que tanto se assemelham, embora contenham e preservem suas legítimas diferenças. Questionamentos que são fundamentais, frutos de uma conversa infinita, estabelecida entre: 1 - O objeto poético, ou espaço vagamente delimitado; 2 - O sujeito/artista, que torna, sujeita esses espaços à indeterminação e que também é sujeitado a tais imagens e palavras que surgem; 3 - A percepção daquele que recebe esses espaços, todos nós mesmos, cada um com duas individualidades; e finalmente, 4 - O mundo em que ambos se inserem. Série de encontros que surgem a partir do encontro do artista com um mundo, que, vendo pelo foco de Blanchot, se torna *exterior*, do *fora*. O processo de criação, ou,

⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 294.

dizendo em outras palavras, o movimento, as linhas de força que movem e formam imagens, zonas de encontros e acontecimentos, é o pensamento daqueles que estão imersos na paisagem da arte. O pensamento nesse contexto, na paisagem da arte, é criação.

Sobre o pensamento, Maurice Blanchot, ao tratar do *imponder* de Artaud diante da escrita, fala da impossibilidade do pensamento:

(...) Ele sabe, com a profundidade que a experiência da dor lhe confere, que pensar não é ter pensamentos, e que os pensamentos que tem fazem-no somente sentir que “ainda não começou a pensar” (...). Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentá-la abaixo do ponto em que a experimentaria verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua, ela é “*a sombra*” e “*a noite da alma*”, “*a ausência de voz para gritar*”.⁹

O pensamento nos lança ao inesperado e não se limita à razão, pensar não é sinônimo de certeza ou verdade. A *paisagem do pensamento* percorre o corpo que é a própria paisagem do pensamento, como o espaço literário, o espaço imaginário, um espaço original, onde as coisas não são ainda. Dessa maneira, segundo Blanchot, é uma indeterminação original de qualquer processo de criação, uma indeterminação necessária e não uma etapa de um processo dirigido a um fim, mas sim a algo sempre por vir, o que é diferente da chamada obra em processo, inacabada; para o autor, a Obra não é acabada nem inacabada, *ela é*. Da mesma forma penso aqui sobre o pensamento, propondo, através de uma inversão do tradicional pensamento da paisagem, uma possível paisagem do pensamento, que é estruturalmente um pensamento itinerante, responsável por um caminho, uma busca possível por uma abertura ao processo de criação como sendo essa própria busca por si, propondo um encontro, tal como formula Blanchot, de que o encontrar é tornear, dar a volta em.

“Pensar”, aqui, equivale a falar sem saber em que língua se fala nem que retórica se utiliza, sem sequer pressentir a significação que a forma dessa linguagem e dessa retórica põe no lugar daquela cujo “pensamento” pretenderia estabelecer.¹⁰

A estrutura teórica e gráfica da dissertação será em si como um espaço vagamente delimitado, uma paisagem permeada por inúmeras outras, cenários de imagens e palavras, habitadas por várias presenças, como as de Nicholas Hilliard, Anna Maria Sibylla Merian, Nathaniel Yard, Georges Rousse e Farnese de Andrade, semelhante a uma escrita musical, na

⁹ BLANCHOT. *O Livro por vir*, p. 50-51.

¹⁰ BLANCHOT. *A Conversa infinita*, p. 29.

qual símbolos, notas, vozes se interseccionam compondo uma narrativa ilusoriamente fixa, eternamente variável de acordo com os diferentes pontos de vista. Sobre a estrutura musical, que adotei para a dissertação, nos fala o músico e pesquisador José Miguel Wisnik: *Aliás, uma das graças da música é justamente essa : juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea, a musica é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo.*¹¹

O referencial teórico compreende um primeiro chão gerado pela escolha dos livros *O espaço literário*, *O livro por vir* e *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot, e um segundo, que focaliza as referências sobre a escolha pela abordagem histórica da paisagem a partir das visões de Régis Debray, em *Vida e morte da imagem* e de Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem*. Perpassando esse primeiro referencial inserem-se também estreitas janelas abertas nas poéticas de três escritores: a obra interseccionista “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa ortônimo, o capítulo “A espiral e o quadrado”, do livro *Avalovara*, de Osman Lins, e o conto “Idéias do canário”, de Machado de Assis. O enfoque nas três janelas literárias em questão será melhor explicitado em seus respectivos capítulos, mas faz-se basicamente por os textos tratarem de possíveis percepções da paisagem, dos pontos de vista enquanto parte integrante dessas paisagens, da criação como processo inserido na obra e da vaga delimitação de espaços; além, é claro, do realçar da importância das intersecções de áreas diferenciadas como fonte infinda para novas descobertas dentro do processo da arte. Outras referências teóricas e literárias irradiarão ao decorrer da dissertação, sendo evocadas a participarem do caminhar desse raciocínio e ainda algumas outras janelas no universo não tão rigidamente margeado das artes plásticas se abriam no decorrer da escrita.

Os cinco capítulos da dissertação formam uma espécie de trama que contém um ritmo de feitura; são por sua vez subdivididos em pequenos cômodos, fragmentos, que ajudam a formar uma visão panorâmica da casa, da paisagem aqui sugerida; os fragmentos impõe a exigência de uma descontinuidade necessária. Com referência ao mapa literário ornamentado por Osman Lins em *Avalovara*, um dos objetos de estudo da própria dissertação, estipulei um mapa, espécie de árvore, que rege o surgimento dos capítulos, ou movimentos. Os cinco movimentos principais ou galhos que sustentam essa árvore *não genealógica* são:

¹¹ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 27.

Uma árvore não genealógica – Introdução.
Cap. I - Os espaços vagamente delimitados
Cap. II - Paisagem e paisagem
Cap. III - Janelas
3.1 “O mundo, meu querido”
3.2 “A arquitetura de uma narrativa”
3.3 Horizontalidade vertical
Cap. IV - Jardins
Cap. V - Miragens.

Juntamente, será enfatizada a criação de trabalhos de artes plásticas, parte fundamental do assunto abordado, que em nenhum momento da escrita parou seu movimento. Muitas dessas imagens produzidas durante o trajeto da dissertação comporão um segundo volume, apresentado juntamente a este primeiro, atuando como um outro trajeto, ou caminho possível. A pesquisa, como espaço de experimentação na arte, conta com um processo que se concretiza enquanto é feito, como ocorre em uma pintura que tem como parte fundamental de seu objetivo se deparar com as miragens que modificam seus infinitos caminhos.

O que está em jogo nessa série de “Pesquisas” (textos, série de pequenos ensaios publicados a partir de 1953, na *Nouvelle Revue Française*, que formam posteriormente *O Livro por vir*), pode ter aparecido aqui e ali, ou, na sua falta, a própria necessidade de manter a busca em aberto nesse lugar onde encontrar é mostrar rastros e não inventar provas.¹²

¹² BLANCHOT. *O Livro por vir*, p. 369.



13

A multiplicação das árvores e dos caminhos de acesso a floresta não nos devem fazer perdê-la de vista, ainda que por sua natureza, ela nos leve sem cessar para seu centro excêntrico, o *Fora*, seu *Exterior* e sua mais paradoxal intimidade.¹⁴

¹³ WEISSMANN. In *Uma árvore não genealógica; Sapatinhos de Selma*. 2004.

¹⁴ PALBERT. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 70.

Cap. I

Os espaços vagamente delimitados

Mas o próprio do escritor é, em cada obra, reservar o indeciso na decisão, preservar o ilimitado junto ao limite, e nada dizer que não deixe intacto todo o espaço da fala ou a possibilidade de dizer tudo. E ao mesmo tempo, é preciso dizer uma única coisa, e somente ela.¹⁵

Para tratar do assunto que dá título à presente dissertação, passarei por questões que envolvem os planos criativos literários e plásticos. Tratando de imagens e tocando em palavras, apresentarei a noção de *Obra* de acordo com o pensamento de Maurice Blanchot, questão fundamental no percurso, por tratar de um ponto de vista sobre o que seria o objeto artístico e quais as relações deste com o artista e com o mundo. Dentro desse contexto, achei necessário também tratar da proposição a respeito da composição e inevitavelmente os assuntos aí implicados, como as escolhas, o imaginário, a direção e a ambiguidade. Após a apresentação do que seriam esses “espaços vagamente delimitados”, discorro sobre seus inversos, os espaços hermeticamente delimitados e os espaços absolutamente vagos.

Começemos do mais básico questionamento daquele que já alguma vez se deparou com algo que tenha supostamente criado: o que é isso que transformo, acrescento ou retiro, modifico nessa paisagem, que eu percebo como eco no tecido do mundo?

Ao delimitarmos um *espaço* para a criação, estamos apenas fazendo um *recorte*, abrindo uma *janela* e tornando-a assim, essa fenda que se abre, vagamente delimitada, estamos operando escolhas que sempre vêm com certezas incertas e esquecimentos implícitos. Estipulamos amarras e escolhemos os pontos de vista que fixarão um momento que jamais será estático, pois estará sempre em processo. Essa busca por alguma imagem que exemplifique o momento criativo, um momento absolutamente difuso e mutável, essa recorrência a imagens ditas ou escritas que remetam ao momento da fascinação, é já por sua vez parte desse movimento, esse *dar a volta em*, ao qual quem se envolve, pela arte, está sempre sujeito. Achar metáforas que nos confortem quando, na verdade, o assunto pressupõe o errar, o voltar e retornar de que nos fala Blanchot: *A volta apaga a partida, o erro é sem caminho, ele é essa força árida que desenraiza a paisagem, devasta o deserto, estraga o lugar (...) uma caminhada que não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma*

¹⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 149.

*abertura: o erro designa um estranho espaço onde o movimento de esconder-se e mostrar-se das coisas perdeu sua força reitora (...) Errar é provavelmente isto: ir ao desencontro.*¹⁶

Esses chamados espaços, janelas, fendas, marcas ou também relevos, platôs, volumes, objetos ou não objetos de arte trazem em sua formação essa investigação, que pode não visar antecipadamente o resultado final pré-concebido, sempre aceitando o imprevisto como parte integrante do processo, desestabilizando até mesmo o próprio recorte previamente estabelecido. A fronteira, linha que distingue e conecta ao mesmo tempo, é justamente a ambiguidade que torna a paisagem um desses espaços penetráveis, móveis.

A recorrente utilização da palavra *janela* já obteve seu sentido modificado na linha histórica da representação e, vista como uma fronteira, proporciona o recorte entre no mínimo dois espaços, ligando-os e separando-os ao mesmo tempo, explicitando uma possível delimitação. De qualquer forma, é apenas mais uma metáfora para qualquer ponto de partida que estabeleça um ponto de vista inicial.

Relembrando a citação chave de Blanchot, já anunciada, abro espaço para apresentar *A Obra*, segundo a visão do autor:

Pois nunca uma obra de arte pode dar-se por objecto de interrogação que a sustenta. Nunca um quadro poderia sequer começar, se se propusesse tornar visível a pintura.¹⁷

A pintura e a literatura carregam sempre a ilusão do instante, trazem toda a existência dentro de si apenas enganosamente congelada, pois o processo é que está congelado, e o processo de criação nunca se encerra em uma obra de arte, ele acontece justamente nesse interrompimento que as obras de arte proporcionam ao mundo, ao tempo. A definição de *Obra* para Blanchot é diversa à utilizada pelo senso comum, como nos esclarece Daisy Turrer: *A obra é um espaço que não se fecha e que escapa ao próprio escritor, que como artista vislumbra apenas seu horizonte (...) A obra torna-se, pois, o movimento que nos encaminha para o ponto puro da inspiração de onde vem e que aparentemente só pode atingir desaparecendo.*¹⁸ Sobre esse desaparecimento, penso na palavra em si ou na cor em si, o nome da cor denominando a cor que já é e só é cor como sensação e que, ao virar palavra,

¹⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 64-5.

¹⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 294.

¹⁸ TURRER. *Maurice Blanchot*, p. 14.

desdobra-se, encontra um nome que é sua ausência em ponto de cor, e que é também uma outra coisa em si. Assim, por exemplo, o poeta Haroldo de Campos¹⁹ diz em seu poema dedicado à Mira Schendel, que em suas imagens prevalece uma arte onde a cor pode ser o nome da cor, ou seja, o sentido inenarrável consegue se aproximar da palavra que o cerca. Maria Eduarda em seu texto sobre Schendel, *A Estética da Expressividade Mínima*, aponta que Haroldo em seu poema para a exposição da artista consagra uma dialética, não comentando ou interpretando a obra da artista, afinal o desenho e a poesia partilham da mesma lógica, habitando uma intersecção entre a visualidade e a linguagem.

De forma semelhante, qualquer palavra e ainda mais a palavra *Paisagem* sobre a paisagem cria um eco, que pressupõe sempre um distanciamento, que se dilui na imensidão do horizonte. Como Eco e Narciso, a palavra e a imagem, em eterna duplicação uma sobre a outra, propõem o infinito, em um encontro impossível (ou um possível desencontro). Esse desencontro é ir de encontro ao erro e à possibilidade; Nesse caso, é vista como *o ser mais o poder de ser*, ou seja, eu só sou porque de alguma forma *posso* ser. O impossível, segundo

¹⁹ Poema de Haroldo de Campos publicado no catálogo Mira Schendel, relativo à exposição da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em Maio de 1966. In Mira Schendel: *A Estética da Expressividade Mínima*, de Maria Eduarda Marques. Cosac e Naif, 2001:

uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa
onde o dígito dispersa seus avatares
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo
que força o digital a converter-se em analógico
uma arte de linhas que se precipitam
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
sem embargo habitados por distâncias insondáveis
de anos-luz
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor
e a figura o comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surpresa
uma arte-escritura
de cósmica poeira de palavras
uma semiótica arte de ícones índices símbolos
que deixa no branco da página seu rastro numinoso
esta arte de mira schendel
entrar no planetarium onde suas composições
se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
sobre um ramo de apenas
gorjear seus haicais absolutos

Blanchot, não esta aí para fazer *capitular o pensamento mas o deixar e anunciar sob uma outra medida que não a do poder*.²⁰

Na paisagem do pensamento aqui proposta, pensa-se a fronteira como um espaço entre, como essa janela que não mais apresenta um recorte externo ou interno, e sim que apresenta os dois ao mesmo tempo, como dois espelhos que se miram, gerando dois infinitos, uma janela que proporciona o fluxo de um espaço em outro. Dessa forma, nos distanciamos da dicotomia dentro-fora para uma relação de fluxo, onde surgem as zonas de interferência e de todo o tipo de trocas.

Na escrita de Maurice Blanchot, o infinito é sempre presente, e o espaço “indeterminado” é uma constante, afinal *a obra* é espaço aberto e indeterminado; ela não é acabada e nem inacabada, *ela é*.²¹ O que significa dizer que *a obra é*? Ao citar Valéry, Blanchot aponta que *celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o, sob a forma de poder*.²²

Nesse âmbito da *Obra*, colocada por Blanchot, imaginamos o imaginário, que é o *espaço literário* mostrado pelo autor. Um espaço eternamente vago, que ambigualmente é, ao mesmo tempo, eternamente gravado pela Paisagem, se pensarmos a paisagem como um pressuposto, uma imanência para que ocorram as imagens que por sua vez a configuram. Por exemplo, partindo da Pintura como farol e do visível como sentido estrito para configuração de tal técnica, Maurice Merleau-Ponty coloca: *Nada muda se ele (o pintor) não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível*.²³

Blanchot cita que Joseph Joubert²⁴ apenas *descobre que, na literatura, todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam em sua verdadeira face e sua secreta medida, assim que elas*

²⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 87.

²¹ BLANCHOT. *O Espaço Literário*, p. 12. *Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.*

²² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 12.

²³ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 20.

²⁴ Joseph Joubert, escritor e ensaísta francês, 1754-1824. Citado por Maurice Blanchot em *O livro por vir: Atormentado pela maldita ambição de colocar sempre um livro inteiro numa página, uma página numa frase e essa frase numa palavra. Isso sou eu*. p. 90.

*se afastam, se espaçam, se atenuam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e indeterminado de que a imaginação é uma das chaves, conclui ousadamente que esse vazio e essa ausência são o próprio fundo das realidades mais materiais, a tal ponto que, se espremésemos o mundo para fazer sair dele o vazio, ele não encheria nossa mão.*²⁵

É necessário que a palavra atinja o papel da imagem que designa, *é preciso que se torne uma “gota de luz”, e seja a imagem dela mesma e do imaginário, para confundir-se finalmente com a extensão indeterminada do espaço, elevando à redondez de uma esfera perfeita o momento, que, em sua extrema leveza, ele carrega e, por sua transparência, define.*²⁶

A contradição, segundo Blanchot é que leva o poeta a buscar uma correspondência direta entre as palavras e o que significam, *a ter saudades da cor clara da palavra nuit (noite) e o timbre escuro da palavra jour (dia), como se as palavras longe de nos desviarem das coisas, devessem ser delas o decalque material: a sensualidade da linguagem nesse caso vem em primeiro lugar, e a palavra sonha em se unir aos objetos dos quais tem o peso, a cor, o aspecto denso e adormecido.*²⁷ As imagens são essa sedução, são os desejos daquele que escreve e daquele que lê. E essas mesmas imagens são buscadas pelas palavras e pelas próprias imagens. Antes de uma imagem, existe outra que a propicia.

Não temos uma resposta exata sobre a pergunta que abre esse capítulo, mas uma aproximação nos consola minimamente. O artista só encerrará a sua obra na hora em que morre, tendo jamais a conhecido, ou seja, a tarefa executada por esse artista não sai do artista e habita o mundo transformando-se; e, ela é um livro, uma pintura, e essa coisa que surge é para aquele que a ergue algo que não volta mais, não permanece e se torna automaticamente distante, quase insuportável. A arte não depende do artista, que por sua vez se torna seu escravo, pois dela necessita para ser artista. É do que trata Blanchot ao escrever sobre a *solidão essencial: a solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra.*²⁸ Esse estado interminável, por força da obra, em que se encontra o artista, afirma o fato de que o domínio ao qual o escritor achava ter, que cerrava claramente os limites de suas intenções é uma ilusão. E essa ilusão é

²⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 81.

²⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 82.

²⁷ BLANCHOT. *A Parte do Fogo*, p. 44.

²⁸ BLANCHOT. *O Espaço Literário*, p. 14.

parte fundamental desse mesmo processo. Os limites claros se tornam fragmentados, os muros vagamente delimitados.

Tratando de imagens e tocando na palavra, curiosamente, a origem da palavra “desenho” é designar, como se o desenhista designasse aquilo que vê e desenha; porém, essa origem vem junto ao fato de o desenho ter sido considerado um estudo para algo que seria depois pintado ou esculpido, um rascunho, uma anotação que não tinha muito valor por si só. Apenas a partir do século XV, paralelamente à popularização do papel, o desenho começou a se tornar esse elemento de processo para se chegar à obra final, como um domínio secundário. Com a descoberta e sistematização da perspectiva, passa a ser então uma forma de conhecimento. Fato é que, designar, *intencionar* (intenção), é projetar algo que precisa ter um desfecho o mais próximo possível do esperado, caminho diverso ao aqui sugerido, onde *intensionar*, no sentido de criar tensões, faz mais sentido, tratando de forças e intensidades que não visam necessariamente um resultado congelado e premeditado. Designar passa a ser visto como desejar, pressentir ao invés de premeditar algo. O desenho pode ser o desejo eterno de algo, o pressentimento constante em forma de formas e em forma de pensamentos: *um poema não é sem data, porém, apesar de sua data, ele está sempre por vir, é expresso em um “agora” que não responde aos pontos de referência históricos. Ele é pressentimento e se auto designa como o que não é ainda, exigindo ao leitor o mesmo pressentimento que fará dele uma existência ainda não acontecida.*²⁹

A *intensão*, propulsão de forças que atravessam o autor de imagens ou de palavras, que dessa forma não é mais tão autor assim, se diferencia do acaso, que é visto como um acontecimento não previsto que altera o rumo planejado.

Nada poderia atentar mais gravemente contra a visada espiritual de Joubert do que essa abundância no âmago da ausência, esse vai-e-vem infinitamente recomeçado que é o vazio do espaço indeterminado (...) quer que a palavra poética, em sua perfeição e seu acabamento, porte e suporte o vago, a duplicidade e a ambiguidade de vários sentidos, a fim de figurar o entre-sentido e o além do sentido para o qual ela está sempre orientada. Mas essa indeterminação não é o acaso.³⁰

O acaso diferencia-se da indeterminação aqui referida porque se liga à parte de realidade. Podemos propor o acaso, direcionar o sentido criativo apontando para o acaso que

²⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 113.

³⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 87.

surge, diferentemente da indeterminação do espaço criativo, onde se ignora o que se procura e não se trata de uma busca por algo que se sabe.

Régis Debray, em *Vida e morte da imagem*, destaca que o homem se diferencia dos demais animais devido ao *traço* que o comprova com homo-sapiens; Ele separa a imagem e a palavra argumentando que a imagem foi nosso primeiro meio de transmissão, o glifo apareceu dezenas de milhares de anos antes da escrita. As imagens, para o autor, nos percorrem mais depressa que os conceitos, elas nos habitam: *têm a força de precursão e de prospecção na mesma medida em que é sintomalmente indicial e primitiva. Aquém, logo além. Porque existe antes, a arte pressente o depois melhor do que a inteligência.*³¹

Sobre a literatura, diz Blanchot: *A literatura é uma experiência desonesta e equívoca em que só se é bem sucedido fracassando, em que fracassar nada significa, em que os maiores escrúpulos são suspeitos, em que a sinceridade se torna comédia: experiência essencialmente enganadora, é o que constitui todo o seu valor, pois aquele que escreve entra na ilusão, mas essa ilusão, enganando-o, arrasta-o e, arrastando-o pelo movimento mais ambíguo, dá-lhe, à vontade, uma chance ou de perder o que já pensava ter encontrado, ou de descobrir o que não poderá mais perder.*³²

Ainda sobre o *acaso*, o autor, em “O mito de Mallarmé” trata o livro *como o modo, por excelência, da linguagem porque só retém dela o poder de abstração, de isolamento, de transposição, porque dela ele afasta o acaso, resto da contingência das coisas reais, e porque, enfim, dela afasta o próprio homem, aquele que fala e aquele que ouve.*³³ O livro existe sozinho, *feito-sendo*.

Esse existir do livro, da pintura, toca no que denominamos como *composição*. Seria através dela que o artista ordenaria seus pensamentos e ideias, possibilitando assim que o livro existisse sozinho, *feito-sendo*? Para abordar a composição, proponho outra questão, que me parece mais esclarecedora: o que são os espaços vagamente delimitados?

O que se pode dizer sobre eles é que não têm uma clara definição. São contornáveis, atravessáveis, aproximáveis todo o tempo, mas nunca determinados pela palavra ou pela imagem, pelos enunciados e pelas visibilidades. Sua existência é fugidia e certamente ocorre

³¹ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 117.

³² BLANCHOT. *A Parte do Fogo*, p. 217-18.

³³ BLANCHOT. *A Parte do Fogo*, p. 42.

em diversos e infinitos contextos, torna-se infinita quando está dentro do processo de criação, que os multiplica em todas as direções a todos os instantes, reafirmando sempre o estado de paisagens em paisagens. A paisagem também é uma palavra e é uma imagem infinita, sim, mas como é essa imagem? É impossível visualizá-la em sua totalidade. Precisa ficar claro que esse estado indeterminado que constitui seu corpo-imagem não é uma etapa. Não se trata de um primeiro passo que irá se metamorfosear para no final se concluir, é um estado indeterminado e não etapa de uma busca por um resultado; a indeterminação o constitui. Dessa maneira podem ser espaços vagamente delimitados quaisquer palavras, quaisquer imagens, invisíveis, em espera.

Esses espaços, todos eles são coexistentes em outro espaço também vagamente delimitado, o Pensamento. Uma paisagem do pensamento, por exemplo, dentre várias que por este estudo passam, é sugerida por Jaques Derrida, comparando-o com o tímpano. O filósofo cria uma imagem do pensamento em que o tímpano é uma tela estendida, pronta a receber pancadas, a amortecer impressões, a fazer ressoar os tipos, a equilibrar as pressões do dentro e do fora.³⁴ A obliquidade do tímpano permite uma maior vibração e a percepção externa das ondas sonoras se torna interna. Essa obliquidade é necessária assim como a obliquidade do pensamento é necessária para que se possa pensar de outra forma, pensar o pensamento.

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?³⁵

Esses espaços vagamente delimitados que aqui interessam dentro do pensamento, no processo criativo, também têm ligação direta com o conceito de composição, lembrando que *além de não existir palavra sem pensamento e pensamento sem existência verbal, em poesia pensamento e palavra são idênticos.*³⁶ A composição, que inicialmente pode ser traduzida como uma escolha ou um conjunto de escolhas que na verdade fingem ordenar uma imagem, como da mesma forma age o ponto de vista, é, na maioria das vezes, compreendida como um espaço fechado, imerso em regras que fazem uma imagem “funcionar”. Isso é no mínimo um contra-senso, visto que não é necessariamente da natureza das imagens funcionar (quando

³⁴ DERRIDA. *Timpanizar a filosofia*. In: *Margens da Filosofia*, p.11.

³⁵ PESSOA. De quem é o olhar; Parte III de “A Múmia”. In: *Ficções do Interlúdio*, p. 49.

³⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 50.

funcionam, o fazem dentro de um contexto limitado), ter uma função clara e muito menos da composição ser um espaço fechado. Ao contrário, é também parte de uma paisagem do pensamento, que não visa antecipadamente o resultado pré-concebido. A ordem pode nascer de uma organização espontânea, que engana os sentidos, muitas vezes parece vir de um planejamento fiel e infalível, mas pode se originar do caos completo, lembrando que o caos só é completo quando ainda não o enxergamos, quando não o percebemos, pois o caos pode ser muitas vezes uma ordenação não aparente. Vista por esse ângulo, a composição torna-se uma decomposição, ou a-composição, que se faz necessária para que em si possa existir. Muitas vezes, quanto mais transparente for sua existência na imagem, mais visível se faz, mostrando seu movimento, fruto de uma profusão de forças que fingem fixá-la; Blanchot usa o termo *descompor*,³⁷ que parece mais adequado ainda, pois *descompor* remete à decomposição dos materiais, o que por sua vez também não deixa de trazer uma verdade, afinal, quando algo surge como criação, traz consigo também algo a morrer. A obra erguida a partir de uma composição, aqui vista como descomposição, é uma ameaça para aquele que a ergue, e não um lugar fechado, seguro e funcional.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri apontam que é justamente porque o quadro está cheio de clichês que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, a arte não seria o caos, mas uma composição do caos, um traçar de planos sobre o caos, constituindo um *caosmos*,³⁸ um caos composto – não previsto nem concebido.

A composição não é só a que trata de coisas organizadas, ou da disposição das partes componentes, é a distância entre aquilo que desejamos, ansiamos e aquilo que na verdade surge à nossa percepção como processo, e nunca resultado, ou melhor, é o surgimento do resultado como processo. Segundo o artista Mel Bochner,³⁹ seria preferível usarmos a palavra “arranjo”, pois composição normalmente significa o ajuste das partes, de seu tamanho, formato, cor ou colocação, para chegar ao trabalho final, cuja natureza exata não é conhecida de antemão. O arranjo implica a natureza fixa das partes e uma noção preconcebida do todo. Para um artista serialista que buscava a construção matemática de uma sistemática, parte de

³⁷ BLANCHOT, Maurice. No livro *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1986. p. 16.

³⁸ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 263. *A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caótica, por exemplo o flamejamento cinza negro e verde de El Greco; o flamejamento de ouro de Turner ou o flamejamento vermelho de Staël. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau).*

³⁹ BOCHNER. In: *Escritos de Artistas Anos 60/70*, p.171.

uma ordenação do pensamento, com bases na aplicação de rigorosas lógicas de controle, mais do que decisões pessoais, é possível que o “arranjo” seja uma palavra mais adequada à criação, onde pretende uma ilusória única reação também serial daquele que frui, vendo as coisas como autônomas e indiferentes.

De qualquer forma, a busca por uma distância do objeto de arte e de qualquer subjetividade não anula de forma alguma o ponto de vista, a indefinição por excelência do processo criativo e a ambígua escolha. A escolha estando presente, o ponto de vista torna-se presente, logo a paisagem é também a ambiguidade. A ordenação, classificação, é parte do processo de construção de ideias, do desenrolar de um desenho-pensamento, é parte de uma separação em grupos, em conjuntos de elementos por semelhança ou diferença, ou ambos, que se formam a partir de algum sistema. Esse sistema é por sua vez identificado ou não, variável ou não, enfim, sua única verdade é sua constatação, da qual bem entende aquele que estipula suas regras. Também é um sistema que muitas vezes quem o propõe pode não o perceber ou fingir não o perceber, como querer desenhar monotípias (gravuras com um único original), desenhando no verso do papel com uma ponta seca, buscando justamente a cegueira proporcionada pela técnica, que surpreende os olhos que fingem não saber da existência de outra forma menos cega de realização do desenho. Para citar um exemplo, o artista Farnese de Andrade em seu texto “A grande alegria”⁴⁰ fala do prazer que lhe proporcionavam os achados das mais variadas fontes de peças que se completavam, que se encontravam. Narra o encontro das peças como se elas fossem se encontrar independentemente dele, como se no *caos* (caos que já traz uma ordenação particular e muitas vezes invisível, fruto de uma coleção de troços e destroços) de seu ateliê, sua coleção de objetos das mais diversas famílias, tivessem um destino, que aponta para um encontro que em algum momento acontecerá. Sua grande alegria era a de ver a obra pronta, completa, definitiva. Essa definição que quer cercar definitivamente, que quer, como Farnese faz em muitos objetos, estancar o tempo, retirando com a resina o ar que vivifica as coisas, evitando que entrem em decomposição, é uma ilusão que alimenta, fruto de uma miragem. Nesse caso particular, a decomposição ilusoriamente estancada é composição em seus objetos. Esse artista proporciona com seus objetos uma série de questões, que cada uma delas, em vários aspectos, abriria caminhos extensos no assunto paisagem; por exemplo, por tratar da coleção de destroços, de memórias não identificadas, da sedimentação, da re-apropriação de objetos da paisagem, da vida cotidiana regurgitada pelo

⁴⁰ ANDRADE. A Grande Alegria. In: *Farnese (Objetos)*, p.189.

mar, e principalmente no que diz respeito à morte dentro do processo criativo. Farnese de Andrade é mais uma evocação que se faz necessária para o assunto, de um artista que demonstra através da imagem e da palavra em seus explorados títulos, e textos, exemplos concretos sobre a vaga delimitação de espaços que formam a arte. O artista é uma presença incidental, superveniente a esse percurso.

Ainda sobre a composição e sobre esses encontros entre as imagens, Blanchot, ao tratar da escrita de Henry James, no capítulo sobre o livro *A volta do parafuso*, chama de “paradoxo apaixonado do plano”⁴¹ a segurança de uma composição determinada de antemão, que no entanto possui também a felicidade da criação, que nesse caso, coincide com a pura indeterminação da obra, que a põe à prova, mas sem reduzi-la, sem privá-la de todos os possíveis que ela contém. Esse estado *paradoxal apaixonado do plano* é uma imagem que exemplifica bem a escolha sempre incerta que é a base de qualquer processo criativo, escolha que paradoxalmente atravessa quem a executa. Essa felicidade da criação é a grande alegria de Farnese, além da falsa sensação de uma determinação definitiva e conclusa.

Criando um paralelo com a noção apresentada de Blanchot, temos também a *linha sóbria*, outra noção deleuzeana, uma outra imagem do pensamento que também passeia nesse assunto paisagem-velocidade-criação. É a parte que limita para tornar ilimitada a composição. Pode ser a ponta do *iceberg* ou então sua maioria encoberta, transparente ou escancarada. Muitas vezes o artifício originado por uma dificuldade técnica, por exemplo, da utilização de algum material de desenho, que gera uma busca extremamente forte e traça o trajeto de uma poética, a busca por uma superação de alguma aparente insuficiência técnica ou a extrema paixão por um atrito causado pelo arranhar do lápis dermatográfico no papel. Todos esses pontos de partida, caminhos e muitos outros são motivos suficientes para se estabelecer pontos de sensação em forma de desenhos, imagens ou palavras, ou, usando o vocabulário de Deleuze, para se estabelecerem *linhas de força*.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri, tratam de algumas noções que dialogam com o assunto sobre a composição. Embora sejam direções distintas às de Blanchot, têm encontros também. Por exemplo, o *Plano de Imanência*.⁴² Basicamente, é um corte determinado por uma velocidade infinita, uma imagem do pensamento, uma pré-condição de existência dos conceitos filosóficos, que, por sua vez, como ressaltam os autores, nascem de

⁴¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 194.

⁴² DELEUZE, GUATARRI, *O que é a filosofia*, p. 51.

lances de dados. Esse plano sugere um paralelo com esse espaço vagamente delimitado que construo aos poucos e a partir dele esbarramos mais uma vez no horizonte: *o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte.*⁴³ O horizonte é um limite da paisagem, em movimento circular, que por sua vez se configura a partir do olhar.

Esse horizonte é uma imagem que remete ao comentário dos próprios filósofos acerca da pintura: *O quadro não é a delimitação de uma superfície pictórica mas o estabelecimento de uma relação imediata com o exterior. Para os autores, o plano de imanência da filosofia e o plano de composição da arte podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro.*⁴⁴ Esse corte delimitado, determinado por uma velocidade infinita ou espaço vagamente delimitado, como uma pintura, como uma pérola em seu estado *pérolareia*⁴⁵, como um arco-íris, como qualquer coisa que pode ser atravessada por uma velocidade, por uma potência, desencadeia encontros dos mais diversos, impossíveis e possíveis. Pode ser que desse encontro não surja nada, ou melhor, resulte em uma força que atravessa algum corpo e simplesmente isso, se dissipando, mas pode ser que se transformem em algo, vago e delimitado, paradoxalmente.

A *linha sóbria*, ou as escolhas que regem nossas escolhas são caminhos. *Caminho*, mais um dos milhares de termos usados em nosso dia-a-dia, retirados da paisagem, e colocados na paisagem, é no desenho, literalmente, um caminho aberto pelo lápis no papel, pela linha, uma *direção* que carrega uma força, que sugere ao olhar que siga. É do que também trata Paul Klee no texto “Credo Criativo” (1920): *Vamos adotar um plano topográfico e fazer uma pequena viagem à terra do conhecimento mais profundo. Transposto o ponto morto, o primeiro ato dinâmico (a linha). Pouco tempo depois, uma parada para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paradas). Olhamos para trás para sabermos o quanto já percorremos (movimento contrário). Em pensamento, ponderamos as distâncias do caminho daqui para lá (feixe de linhas). Um rio quer impedir que prossigamos: utilizemo-nos de um barco (movimento ondular). Rio acima deve haver uma ponte (série de arcos)...*⁴⁶

⁴³ DELEUZE, GUATARRI, *O que é a filosofia*, p. 51.

⁴⁴ DELEUZE, GUATARRI, *O que é a filosofia*, p. 89.

⁴⁵ WEISSMANN. 2008.

⁴⁶ KLEE. *Credo criativo*. In: *Teorias da Arte Moderna*, p.183-184.

Essa *direção*, que parece vir de fora da imagem rege aquele que a cada instante vê uma pintura, e a cada vez que a vê. Ela possui suas regras fixas e invisíveis, circula pelo circuito estabelecido pela profusão de cores, linhas, memórias, símbolos e sonhos que habitam as pinturas.

A direção rege o caminho e o limita de alguma forma, como o horizonte, como por exemplo as inúmeras pinturas que temos sobre o tema da *Anunciação*; em todas ou em sua grande maioria a direção da anunciação é da esquerda para a direita, na pintura de Leonardo da Vinci, do monge português Frei Carlos, de Fra Angelico, Dierick Bouts, Gentile da Fabriano, Sandro Bottitelli, Simone Martini, com a rara exceção de El Greco, que coloca o anjo Gabriel descendo do céu em direção à Maria. Essa direção, certamente, em todos os casos rege a composição, mas implica a direção da fala, da leitura da imagem e da anunciação em si, funcionando juntas em seu movimento, na força proporcionada por essa direção, por essa seta que silenciosamente sussurra aos nossos olhos dizendo: siga.

Sendo assim, após atravessar a floresta-composição parto para uma segunda proposição sobre as imagens que surgem quando a literatura ou a pintura tornam literal seu processo de criação, sua indefinição por excelência, seu eterno estado de “por vir”, explicitando as paisagens que as atravessam. Paisagem, no momento, vista como qualquer delimitação de um espaço a partir de algum ponto de vista, sendo que esta delimitação já será em sua gênese no mínimo uma segunda paisagem, emergida de uma primeira matriz, condição fundamental, primeira paisagem, a paisagem palpável, cognitiva, senso-comum, chamada de *Natureza contemplada*. Essa primeira paisagem, primeira apenas por ser fundamental, passou, curiosamente a ser desconhecida, a partir do momento em que foi descoberta, ou, melhor dizendo, encontrada, porque não se pode mais senti-la com a percepção daqueles que a sentiam antes de ser denominada, apontada. Chegamos com essa conclusão à direção eterna pela origem da paisagem, pela origem em si, uma origem inalcançável que a torna por consequência infinita no presente e no futuro, existente apenas em sua duração.

Dando prosseguimento à segunda proposição, quando a pintura representa a representação, realizando uma meta representação, como um pensamento que pensa sobre si, está explicitando as paisagens que a formam, o texto “se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura”, tornando-se “objeto de sua própria narrativa”.⁴⁷ É o que Michel

⁴⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 61-63.

Foucault fala de *Dom Quixote* de Cervantes, ou *Las Meninas* de Velásquez no livro *As palavras e as coisas*. Quando a personagem atravessa uma paisagem na narrativa, já está atravessando no mínimo duas (a paisagem narrada e a paisagem imaginada por quem lê, que são sempre diferentes), e quando ela descreve, percebe essa paisagem, torna-a então explícita e infinita. Esse caminho pressupõe a paisagem, como fruto de uma natureza contemplada, representada, mas busco lentamente a paisagem do descaminho, a paisagem errante, desértica, onde a representação não é um pressuposto, pois *a obra é*, e a narrativa não será mais o relato do acontecimento, mas o acontecimento em si. Busco a criação de uma relação que aborda uma *outra paisagem*, que é existente no processo criativo, é um processo em si, resultante nunca estacionada da experiência artística.

A relação proposta é entre essa *outra paisagem* e a noção criada por Blanchot de *fora*. Coloco em encontro o espaço literário e o espaço pictórico, e estabeleço um diálogo entre os dois processos, respeitando, é claro, as particularidades de ambos.

Esse *fora*, esse *espaço literário* existe como fundação de uma realidade própria, inalcançável, porém totalmente real. Para alcançar a tangência entre esse espaço nomeado por Blanchot e o espaço pictórico, ou o espaço da imagem nas artes plásticas, que lentamente busco através do pensamento do próprio filósofo, precisei de uma personagem protagonista, que limitou e expandiu a minha pesquisa, personagem existente em ambos e propiciadora de ambos, a paisagem.

Essa paisagem do processo criativo, no entanto, não é o inverso da primeira paisagem (natureza contemplada), o reflexo ou a imagem dupla, a representação ou a cópia, e sim é uma outra que é ao mesmo tempo a mesma. *Falar do exterior é eliminar a distância que há entre um ponto qualquer, o ponto de origem, e outro, o de chegada. Nada de começo, nem de fim, apenas o espaço pressionado por massas (escritas) que lhe imprimem uma curvatura (...). Falar do exterior é, ao mesmo tempo, considerar a possibilidade de fuga, saída, subtração, partida. Assim os escritores saem de si: na escrita, erram em uma zona de indeterminação em que o tempo, envolvido pelo rumor, pela inquietação e pelo silêncio da palavra, se curva.*⁴⁸ Essa afirmação sobre o *fora*, de Sérgio Antônio Silva, é a que escolho como a mais significativa sobre essa paisagem do pensamento. Na realidade, é nesse não lugar, nesse não espaço, onde o pensamento ainda não pensa, onde tudo está por vir e por isso mesmo pode

⁴⁸

SILVA. A curvatura da escrita. In: *Maurice Blanchot*, p. 21.

nunca vir, que surge a paisagem da pintura, do desenho e da poesia. Uma paisagem que se mostra diferentemente em cada campo, mas que possui um eixo em comum para todos.

Ainda imersos nesse *fora* que se apresenta, voltando ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, lemos *que o problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha*. O mesmo problema existe dentro de qualquer processo de criação em arte, se relacionarmos o *plano de imanência* com o plano composicional. Como não perder esse infinito? Como criar um corte no caos mantendo a infinita velocidade? Como criar espaços vagamente delimitados?

Uma primeira e talvez única sugestão seja a de encarar esse problema como a chave para sua própria resolução, criar a regra da inexistência de regras. Ter a tranquilidade de que a todo momento nos encontramos com certezas incertas e escolhas absolutamente aleatórias que fingem ser absolutas. Uma trilha seguida com toda segurança por alguém que pisa naquele solo pela primeira vez, solo que se apresenta como uma areia movediça, nunca previsível e sempre movente. O problema real talvez seja este, não esquecer de desenhar como se fossem a primeira e a última vez em um só instante, o *instante da ausência de tempo*. O recorte, o detalhe, a escolha, somos nós, um ponto de vista móvel, um deserto, recorte finito que possui o infinito em si.

Fora da paisagem da opinião doxa, como natureza contemplada, mas sim na paisagem errante, desértica e indefinível por excelência, o ponto de vista (também um espaço vagamente delimitado) é parte de seu corpo e ao mesmo tempo sua constatação, é também constituído pelos *personagens conceituais*, que são aqueles que *operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na própria criação de seus conceitos*.⁴⁹

A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento? O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência de homem. Mas em todos esses casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele?⁵⁰

Quando supomos que a paisagem vê, que ela existe antes do homem, pressupomos que a arte, ou o que chamamos de Arte, existe antes do homem (segundo Deleuze, a arte não

⁴⁹ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 85.

⁵⁰ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 219.

espera o homem para começar), que a repetição intensa já marca compassos de alguma natureza. A repetição, a pulsação, o *ritornelo* são um limite inerente do caos. É no espaço existente entre os meios, entre as forças, que surgem o ritmo e essa repetição periódica, que por sua vez repete a diferença. As forças criativas dialogam com esse pulsar, das mais diversas formas, cruzando, interrompendo, repetindo, seguindo paralelamente, enfim, de formas apenas vagamente previstas, como o ato de devolver novamente à água um peixe que estava preso no anzol, não podendo prever em que direção ele vai seguir e logo o perdendo de vista na escuridão da profundidade. Nas palavras de Deleuze e Guatarri, todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais, é o *ritornelo*. A paisagem atravessa também esse espaço-pulsar constante de infinitas forças com musicalidade.

Também a *janela*, citada anteriormente a partir da compossibilidade, uma escolha por um aparentemente imóvel ponto de vista que na verdade traz a ambiguidade por ligar e separar meios, fronteira invisível, é uma bela imagem do olhar, que representa essa mesma fronteira com o mundo, estando em extensão com os demais sentidos, une e ao mesmo tempo separa, constata a realidade, como se fossem duas, a que ocupo e a que percebo, sendo que no entanto são realidades inseparáveis, afinal quando a linha nervosa se rompe, quando perdemos os sentidos, deixamos de existir juntamente com o mundo que percebemos e que nos forma, afirma. A paisagem é interessante nesse contexto por ser um território sem limites totalmente definidos, não é o mundo de nenhum dos lados, interno ou externo, não é somente a tela que mostra um moinho ao vento e não é somente o moinho ao vento, também não é os dois ao mesmo tempo, e não é somente a minha visão sobre ambos, não é nunca apenas uma, e por esse motivo mesmo é que as imagens se interseccionam, e a paisagem é pré-existente em qualquer processo criativo, seja qual e como ele for. Mesmo que nos distanciemos, fingindo imaginar o ser, fora de nós mesmos, existente no mundo, e tudo o que neles existe, pensamentos e imagens, palavras e falas, sendo uma paisagem só, que se avista ao longe, já estamos estabelecendo uma fissura ou uma linha que separa dois estados, aquilo que imaginamos e aquilo que existe, o que inclui também tudo o que não sabemos. Se fosse possível esse foco, esse distanciamento, essa contemplação pura, ele seria infinitamente múltiplo em cada ponto de vista existente, pois somos também aquilo que os outros pensam, imaginam, sonham e esperam.

É possível fazer uma busca por todas as paisagens existentes em cada um dos processos criativos, como os do artista Farnese de Andrade, que trazem cada um milhares de

novos pontos de contato. Cada artista possui não só um processo criativo mas infinitos, dentro da busca pela obra, estão todos esses processos que não se definem, por mais que se tente de todas as maneiras defini-los. Analisar o processo criativo pode ser em si um processo criativo, tornando-se uma análise do processo criativo de análise do processo criativo de análise do processo criativo... infinitamente. É muito interessante perceber como cada um vê a paisagem em seu trabalho ou processo. Alguns se dão conta de que nunca tinham percebido que não saíram dela por nem um segundo e outros que passaram a vida tentando fugir dela, desde uma representação de uma cena de campo até um *happening*, passando pela *Land Art*. A paisagem nos escapa das mãos e no entanto é um pressuposto para seu próprio escape.

Aqui, estão a todo o momento os espaços vagamente delimitados, limites em vibração constante onde o entre espaços invade os espaços e os espaços se invadem. Então porque manter os espaços? Por que não chamar tudo de um amálgama infinito de forças caóticas? Por que não são espaços não delimitados? Espaços vagos? Por que mesmo *espaços*?

Primeiramente, a escolha pelo termo *espaço* vem do vivenciar do desenho, da imagem, da simpatia pela definição de espaço como um intervalo que também é pulso, pausa soante, espaço, vazio ou não, é uma entidade que pode ser forma e contra-forma, pode também incluí-las em um mesmo momento. Poderia também denominá-los momentos vagamente delimitados, circunstâncias vagamente delimitadas, acontecimentos vagamente delimitados, no entanto fiz a opção por um termo flexível e delimitado ao mesmo tempo; trata-se do espaço sideral e do espaço de tempo, do matemático e do geográfico, do infinito e do finito, constitui-se de vários. A sua permanência e a sua escolha ocorrem simplesmente porque não é possível imaginar uma realidade sem o pulsar, sem a paisagem, sem a ordenação, sem a seleção; porque as escolhas já trazem em si a incerteza em sua natureza e não é imaginável a arte, a existência em si, sem escolhas, sem janelas, sem pontos de vista em eterno movimento. O ponto de vista de qualquer ser vivo no mundo, estabelece miras, que em conjunto estabelecem redes, circuitos, circulações.

Organizar o mundo, ordenar as coisas desde as palavras até os objetos de uma coleção, fruto de uma necessidade de organizar o próprio pensamento é também uma vontade de alcançar a *grande alegria*, o aparentemente finito, a estabilidade e a tranquilidade, e ainda mais um descanso, que aparentemente só acontece dentro da possibilidade de morrer, vivemos nesse estado, como seres mortais. Momentos que fingem terem eternizado o mundo em um instante, que proporcionam àqueles que o sentem uma certeza de que algo foi finalizado,

concluído em sua totalidade. Puras miragens, sensações necessárias de repouso, ancoradouro, ar necessário na superfície.

Para finalizar esse espaço reservado à apresentação desses espaços vagamente delimitados e após perguntar o que são, penso ser interessante indagar o que seriam então os espaços hermeticamente delimitados (em vácuo) e os espaços absolutamente vagos. Um desenho absolutamente calculado, projetado, de onde não vaze nenhuma força, de onde não se permitam falhas, ou melhor, um desenho que acredite no erro e na falha, nascido e criado no vácuo ou a palavra que vira palavra de ordem, petrificada; bem diferente da palavra como *desvio*, como volta: *local da dispersão, desorganizado e se desorganizando, dispersando e se dispersando além de toda medida.*⁵¹

Esses exemplos em arte só podem acontecer não acontecendo. Esse não acontecimento pode acontecer de duas formas principais, uma primeira que é quando as forças aplicadas se dissipam, se anulam, e a imagem não traz nenhum acontecimento que ganhe movimento, que pode também durar alguns poucos anos, ou segundos, perdendo sua vida e caindo no esquecimento absoluto. E uma segunda que acontece quando as forças não se concretizam como gesto, palavras ou imagens, no objeto como sentido exposto, nascendo e morrendo naquele que as visualizou, imaginou, mas nunca as concretizou, grifando sobre o mundo. Sobre essa segunda possibilidade, lembro de Blanchot, que trata da contradição primordial daquele que escreve, que para escrever precisa de talento, mas nele mesmo os dons não são nada, pois enquanto não escrever não será escritor, ou seja, só terá talento depois de ter escrito, mas dele necessita para escrever. *O escritor só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir?(...) O escritor começa a escrever a partir e em vista do nada.*⁵² Blanchot fala a seguir da noção hegeliana de *a própria Coisa: é tudo que, acima da obra, sempre em dissolução nas coisas, mantém o modelo, a essência e a verdade espiritual dessa obra tal como a liberdade do escritor quis mostrar, podendo reconhecê-la como sua.(...) Mas, se o livro nem chega a nascer, permanece um puro nada?*⁵³ Aí está “a própria coisa”, o que é melhor, o silêncio e o nada, essência da literatura. Porém, esse não acontecimento, do livro que não se coisifica, que seria a sensação apenas ao escritor que só é escritor se a escreve, enfim fruto de uma contradição inicial, me leva a outra ambiguidade: que o artista não realiza

⁵¹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 58.

⁵² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 293.

⁵³ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 298.

nada para o público, no entanto é o público que faz com que a obra percorra a superfície do mundo, seja uma paisagem onde a imagem possa flutuar de olhar para olhar, de um olhar que não fala, mas que no entanto não é mudo e principalmente que *a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância que representa.*⁵⁴ É importante, no entanto, ressaltar que a literatura, a arte, não é um nada, é a transformação de um desejo em um objeto, em um segundo acontecimento, como nos diz Blanchot, é um ideal vazio; e o artista produz algo, que é a obra, *negando os livros, fazendo um livro com o que não são*, ou, pensando de maneira análoga, negando a pintura, fazendo uma pintura com o que ela não é. Régis Debray, falando sobre a Arte, chamando-a de uma Palavra Maquilada, diz que ela é uma ilusão eficaz, sendo inclusive, como a palavra paisagem, uma noção tardia no ocidente.

Já os absolutamente vagos muitas vezes parecem ser vagamente delimitados, acontecem quando se perdem entre os sentidos, quando não possuem algum ponto de ligação que os concretize, são a obra vista justamente como o *nada* falado anteriormente, ausência total de trabalho, de produção de forças. O totalmente delimitado e o totalmente vago coexistem, forças mortas ou ainda intocáveis, invisíveis em espera, óvulos, portanto também necessários, não como arte, mas como fatores circunstanciais. É um outro estado, mais um dentre os vários estados que coexistem.

Blanchot, no artigo “A literatura e o direito à morte”,⁵⁵ afirma que a palavra *gato*, na literatura, não é apenas o gato em sua inexistência, mas a inexistência que se tornou palavra, uma realidade perfeitamente determinada. Isso demonstra que mesmo na porção vagamente delimitada de um meio criativo existem realidades perfeitamente determinadas. A cor, a tinta e a tela também são realidades perfeitamente determinadas na pintura, assim como o retrato pintado de alguém, mesmo que seja a inexistência desta pessoa como imagem, são realidades determinadas que suportam o vago.

As duas linguagens das quais, nos fala o autor sobre a literatura, uma primeira bruta e imediata, que possui uma função designativa e uma segunda, essencial, poética, são zonas distintas que se misturam muitas vezes. Sobre essas duas zonas, Blanchot evoca Mallarmé, apontando para uma questão importante de que a linguagem bruta não seria nula porque, estando a serviço da função de compreensão, desaparece na idéia, e sim ao contrário. Para que

⁵⁴ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 299.

⁵⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 313.

serviria essa linguagem senão *para que a maravilha de transpôr um fato da natureza, em seu quase desaparecimento vibratório segundo o jogo da palavra, todavia, se não para que dele emane, sem o embaraço de um próximo ou concreto lembrete a noção pura?*⁵⁶ Assim, a palavra só tem sentido se nos livra do objeto que nomeia (...) obtém não só um sentido representativo mas também destrutivo. Se falássemos o tempo todo prestando atenção nas palavras e na beleza dessas palavras que utilizamos corriqueiramente para a rápida comunicação, na realidade não falaríamos, mas pensaríamos exaustivamente até não sei bem que ponto, de forma que a própria comunicação, não aconteceria.

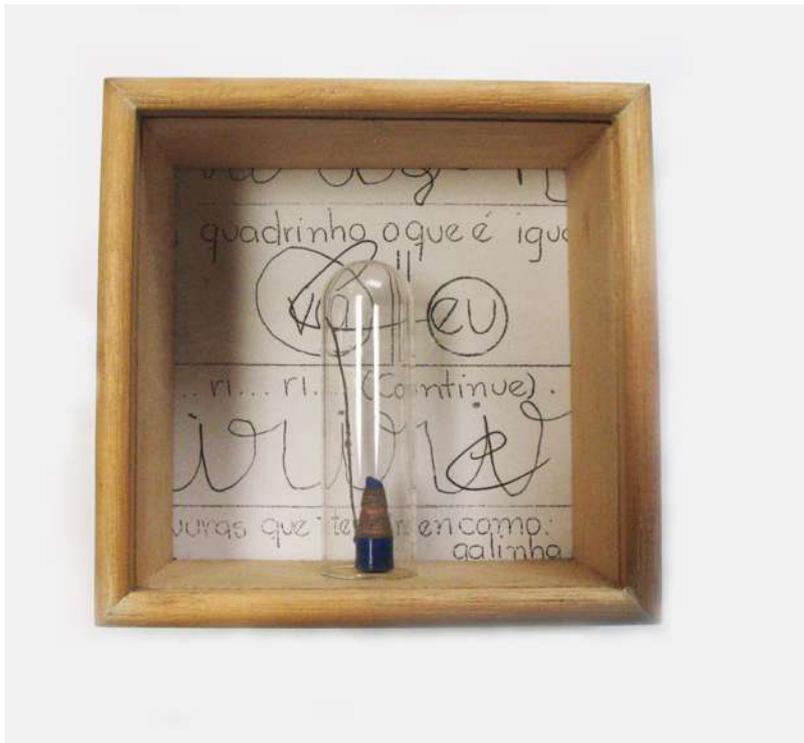
Quando lemos um poema, preparamos nosso espírito para isso, lemos com os mesmos mas outros olhos, fato que também acontece na fruição de uma exposição de pinturas. Olhamos com o foco no pressuposto do que é a Pintura. Muitas vezes nos vemos na obrigação de olhar mais, olhar com atenção porque afinal de contas é uma pintura e ela está ali para ser vista. Muitas vezes também, um quadro abstrato, monocromático, por exemplo, propõe uma velocidade de olhar muito maior do que um afresco renascentista, não porque precise de menos inteligência do olhar, mas porque propõe essa rapidez, esse instante *sensacionista*⁵⁷ explosivo que se resume em uma velocidade da cor, que jamais será igual à do nome dessa cor. Assim as formas e existências corriqueiras e necessárias adquirem ritmos diferentes, dançando à nossa frente a todo momento, invisíveis que compõe vários mundos, dentre eles o espaço literário, o espaço pictórico e também os espaços da vida acelerada do dia-a-dia que demandam uma velocidade de comunicação cada vez maior.

A partir de agora, após uma passagem por questões chave do processo criativo e com um rápido caminhar pelas duas paisagens propostas, uma artifício de uma natureza contemplada e outra pintada, como da mesma forma ocorre nas linguagens que nos apresenta Blanchot, uma sendo bruta, natural, e outra sendo poética, pictórica, abro caminho para o próximo passo, *paisagem e Paisagem*.

* * *

⁵⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 36.

⁵⁷ Referente ao Movimento *Sensacionista*, desenvolvido por Fernando Pessoa.



58

Natureza Contemplada

Proponho de início uma breve localização etimológica da *Paisagem*, como sua versão conhecida, determinável, fruto de uma natureza contemplada. Essa escolha faz-se somente para que se veja alguns possíveis desdobramentos que decorrem de uma determinação, de uma delimitação, para que depois encontre a *outra paisagem*, a paisagem do *espaço literário*, ou do *espaço da pintura*. Discorro também sobre a pré-existência da paisagem em qualquer processo de criação, questão chave, refrão, ritornelo desta dissertação. Alguns breves capítulos fecham-se propondo focos sobre o assunto, que então será encerrado com a evocação da presença de uma personagem real que de forma particular abordou a paisagem e foi abordada por ela. Trata-se da entomologista-artista Anna Maria Sibylla Merian.⁵⁹

Antes de Darwin, antes de Audubon, antes de Gilbert White, houve Merian. Uma artista que se tornou naturalista, conhecida por suas ilustrações botânicas, Maria Sibylla Merian nasceu na Alemanha apenas dezesseis anos após Galileu ter proclamado que a terra girava em torno do sol. Mas com cinquenta anos velejou sozinha da Europa para o Novo Mundo, em uma expedição científica para estudar a metamorfose dos insetos. Uma viagem inaudita e inesperada para qualquer naturalista nesse momento, ainda mais para uma mulher desacompanhada. Quando ela voltou, produziu um livro que assegurou sua reputação, só para salvaguardá-la no século XIX de cientistas que desdenhavam o trabalho de «amadores»..⁶⁰

Quando usamos o termo “paisagem”, a partir do momento em que conhecemos seu significado, ou pelo menos quando nos aproximamos dele, estamos usando a limitação (múltipla) que esse termo traz em si, uma limitação com realidade determinada, e só a partir daí é que podemos enxergar sua indeterminação como paisagem poética, pictórica. Se vissemos somente a porção indeterminada da realidade, não poderíamos realmente vê-la, e

⁵⁹ Anna Maria Sibylla Merian foi uma aquarelista, gravadora e importante entomologista. Viveu de 1647 a 1717, tendo nascido em Frankfurt, Alemanha, e falecido em Amsterdam, Holanda.

⁶⁰ TODD. *Chrysalis: Maria Sibylla Merian and the Secrets of Metamorphosis*.

Before Darwin, before Audubon, before Gilbert White, there was Merian. An artist turned naturalist, known for her botanical illustrations, Maria Sibylla Merian was born in Germany just sixteen years after Galileo proclaimed that the earth orbited the sun. But at the age of fifty she sailed from Europe to the New World on a solo scientific expedition to study insect metamorphosis - an unheard-of journey for any naturalist at that time, much less an unaccompanied woman. When she returned she produced a book that secured her reputation, only to have it savaged in the nineteenth century by scientists who disdained the work of 'amateurs'.

esse corte necessário pressupõe o que chamamos de *ordem*. Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault trata da ordem: *A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.*⁶¹

A palavra *paisagem*, ou qualquer outra enquanto *termo*, o é quando está estagnada, parada. Determinada ela é enquanto termo. Assim, falando de uma possível abordagem histórica, de uma definição, procuramos seu corpo enquanto termo, o que é um caminho possível, porém, tenho em vista ir ao encontro de além do termo, do além do sentido, do sem sentido como possibilidade. Afinal, o privilégio maior da linguagem não é expressar um sentido, mas sim criá-lo.⁶²

A própria palavra *landscape* (paisagem) nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* (arenque) e *bleached linen* (linho alvejado) no final do século XVI, procedente da Holanda. Em *landschap*, como sua raiz germânica, *Landshaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura...

Em inúmeras culturas não há palavra para dizer *paisagem* (durante muito tempo nossos antepassados atravessavam *pays* e não *paisagens*). Em inúmeras culturas também não há palavra para dizer *arte*. Curiosamente, são as mesmas. Para nos limitar à nossa área de civilização: o helenismo, o universo bizantino, a latinidade medieval.⁶³

São várias as teorias sobre a origem da inserção do termo e da noção de *paisagem* no ocidente e sua relação com a arte é ininterrupta. A maioria dos historiadores e pesquisadores da arte sugere seu aparecimento a partir do século XVI, ressaltando sua gênese na pintura. *É verdade que a paisagem ocidental, como um esquema de visão, é originalmente pictórica.*⁶⁴ Ainda no século XV, surge uma primeira versão, atribuída ao pintor Joachim Patinir,⁶⁵ contemporâneo a Dürer que inclusive fez o seu retrato em 1521, e o chamaria, criando um neologismo, de *der gute Landschaftmaler* ("um bom pintor de paisagens"), oficializando o

⁶¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XVI.

⁶² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 47.

⁶³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, p. 190 e 189.

⁶⁴ ROGER. *Court traité du paysage*, p. 65.
Il est vrai que Le paysage occidental, en tant que schéma de vision, est originellement pictural

⁶⁵ Joaquim Patinir. Pintor flamengo do Renascimento (1480 – 1524).

termo *landskap*.⁶⁶ O poeta flamão Jean Molinet, em 1493, utilizou o termo como um quadro que representa uma região;⁶⁷ em 1549, no dicionário de Robert Estienne, o termo designava “pintura sobre tela” e dois séculos mais tarde, na *Encyclopédie*, o termo *paysage* designava ainda exclusivamente “esse gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram”.⁶⁸ Enfim, a escritora e filósofa Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*, diz que autores confiáveis apontam para o surgimento do termo por volta de 1415, vindo da Holanda, transitando pela Itália, e se instalando definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva, triunfando sobre todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena.⁶⁹

Não podemos esquecer também do particular “desenho de paisagem” de Leonardo da Vinci, datado pelo próprio em 1473, com a seguinte anotação em escrita invertida: *no dia de Sta. Maria do Milagre da Neve, 5 de Agosto de 1473*, quando encontrava-se com 21 anos. O desenho, estudo, é a posteriormente denominada *Paisagem do Arno*, a partir de uma visão panorâmica que faz a vista se perder até o mar.

Encontros entre a Literatura e as Artes Plásticas, entre a Literatura e a Geografia (geografia: a escrita da terra por uma sociedade), tornam possíveis novas significações, e a paisagem, dessa forma também se amplia. Na Geografia Cultural, por exemplo, deixa de ser uma representação do espaço apreendido pelo ponto de vista e passa a ser uma matriz de deslocamentos e *compossibilidades* que envolvem o homem, não apenas um lugar que comporta esses acontecimentos e sim os acontecimentos em si; *A paisagem cultural*, ou *geográfica* resulta da ação, ao longo do tempo da cultura sobre a paisagem natural. No campo da Geografia, inicialmente quem tratou dessa resignificação foi o geógrafo cultural americano Carl Sauer⁷⁰ e posteriormente o geógrafo e antropólogo francês Augustin Berque com *Paisagem-marca, paisagem matriz: Elementos da problemática para uma geografia*

⁶⁶ Informação retirada do site oficial do Musée du Louvre / A. Dequier – M Bard. A respeito da pintura *Saint Jerome in the Desert* de Joachim Patinir. c. 1515 / © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard . Autoria dos textos de Guillaume Kazerouni.

⁶⁷ A primeira menção oficial do termo “paysage” figura no dicionário latim-francês de Robert Estienne (1549). Citado por ROGERS. *Court traité du paysage*, p. 19/20.

⁶⁸ ALVES. *Paisagem – em busca do lugar perdido*, p. 67-74.

⁶⁹ ALVES. *Paisagem – em busca do lugar perdido*, p. 67-74.

⁷⁰ CARL ORTWIN SAUER. (1889 – 1975).

cultural,⁷¹ de 1984. Com essas novas abordagens, a paisagem se transforma no campo geográfico, passando e reverberando pela literatura, pela arte e vice e versa. Para Augustin Berque, a paisagem é *plurimodal*, assim como o sujeito para o qual a paisagem existe⁷², o que significa que *a paisagem e o sujeito são co-integrados em um conjunto unitário, que se auto-produz e que se auto-reproduz*.

Alain Roger, em “Histoire d’une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du paysage”,⁷³ no livro organizado por Augustin Berque, destaca que a modernidade criou a paisagem por conseguir nessa época desenhar vários países. O autor cria um termo, “artialização”, que é definido como o processo da passagem do território à paisagem, ou seja, da transformação do espaço visível através de uma apreciação estética positiva. Sendo essencialmente uma invenção pictural, o seu entendimento alastrou-se para outros domínios (como o da literatura). Segundo Roger, o país é o grau zero da paisagem, aquele que precede a artialização direta, à luz da mediação artística no local (*in situ*) e/ou indireta, no olhar reflexivo para as paisagens (*in visu*). Um país não é, na sua essência, uma paisagem. Encontramos as paisagens do país através de uma mediação da arte (sendo através desta mediação que elas se tornam familiares ou naturais). Alain Roger defende que para um entendimento da paisagem é necessário que primeiro se proceda à sua leitura (à sua interpretação). Aqui a Literatura se presentifica, a topografia do texto aparece. Não estenderei o assunto na rede da Geografia Cultural, apenas achei interessante atravessá-lo para mostrar como a paisagem abrange quase todos os campos do conhecimento e em cada um deles se apresenta com movência, em permanente reinvenção.

Percorremos os campos e somos percorridos por eles e por mais que tentemos demarcar uma origem percebemos que a etimologia de *paisagem* é uma incerta certeza, como um dia de neblina, sem contornos claramente definidos, o que traz fortes indagações sobre o limite existente entre a paisagem em si (comumente associada à natureza contemplada) e a paisagem surgida a partir da representação pictórica (a meu ver, realidade mais próxima da paisagem em si). O fato é que existe uma ideia de paisagem, que abarca uma infinidade de

⁷¹ BERQUE. Paisagem marca, paisagem matriz: Elementos da problemática para uma Geografia Cultural, p. 84-91.

⁷² BERQUE. Paisagem marca, paisagem matriz: Elementos da problemática para uma Geografia Cultural, p. 86.

⁷³ BERQUE, Augustin (dir). *Cinq Propositions pour une Théorie du Paysage*. Seyssel, Champ Vallon, 1994. Pág.

universos, e está em constante modificação, e, como Anne Cauquelin ressalta, é como a pintura, uma criação continuada, se baseando na *possibilidade de vermos a paisagem pintada como a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ordem à percepção do mundo.*⁷⁴ Como a própria autora nos sugere, a gênese implica começar pelo começo, e esse começo não pode ser nitidamente apontado, sua própria gênese é múltipla.

Aqui, convoca-se uma ontologia que torna vã toda discussão sobre uma provável gênese. Que a forma simbólica “paisagem” tenha se constituído no decorrer dos séculos é então inadmissível, pois, se a paisagem é identificada com a natureza, ela esteve presente desde sempre. Sempre houve paisagens, não é? Que a paisagem-natureza tenha evoluído, sofrido mudanças, até se admite; assim como os climas, as estações e o solo se transformaram, mas isso decorre de uma natureza em evolução contínua. As “formas” evoluem, mas a partir de um dado existente desde toda a eternidade. Nada a ver, diz-se, com uma construção mental. A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância.⁷⁵

A paisagem abordada, submetida às convenções pictóricas e literárias, que formaram ao longo da história várias formas de ver, curiosamente, ao mesmo tempo, sempre existiu, advinda de uma realidade que ainda não era nomeada, mas que sempre habitou as imagens e ao mesmo tempo foi o espaço que as imagens sempre habitaram.

A literatura, nas palavras de Blanchot, é a maneira de dizer que diz pela maneira. *Até o século XIX a escrita possui um horizonte estável, com estrutura clara, os versos deixam ver a poesia, depois desse momento a literatura passa lentamente a ver a si própria, a estrutura que antes afirmava o romance, como a tela e as cores e outrora a perspectiva nos diziam o que era a pintura, passa por uma transformação.*⁷⁶ A paisagem dentro da escrita vai passar a ser percebida como a ausência da mesma em forma presente, a flor não é mais descrita, representada e sim desenhada por vocábulos, em uma região existente entre o visível e o legível. Visto que a palavra por mais que tente se aproximar, afasta o objeto, afastamos a paisagem da Paisagem e com isso, tudo que existe nelas.

Essa “maneira de dizer que diz pela maneira” da literatura implica que dentro da linguagem comum, da língua bruta, está a escrita que é onde a literatura começa, usando essa mesma linguagem comum para surgir em seu desaparecimento. A literatura é a paixão de sua

⁷⁴ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 13-14.

⁷⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 39.

⁷⁶ BLANCHOT. *O Livro por vir*, p. 302.

própria questão: *uma vez a página escrita, está presente nessa página a pergunta que, talvez sem que ele o saiba, o escritor não cessou de fazer enquanto escrevia: e agora, no meio da obra, esperando a abordagem de um leitor – de qualquer leitor, profundo ou vão – repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura.*⁷⁷ É a vida dessa morte que surge quando se fala, pois a palavra só existe porque o que realmente é desapareceu no nome.

Apontada a paixão da literatura, abordo uma possível paixão da pintura. A chamada “questão da pintura”, que, como diz Anne Cauquelin, depende de uma forma a qual se cola a percepção: *vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a paisagem.*⁷⁸ A pintura através da perspectiva legitimaria a coerência entre aquilo que se vê e aquilo que se pensa; *o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem,*⁷⁹ o entre, o elo, da mesma forma, na linguagem, gerando o sentido, só aparece na intersecção, no intervalo entre as palavras, entre os signos.

*A natureza só se dá através do crivo das denominações e ela que, sem tais nomes, permaneceria muda e invisível, cintila ao longe, por trás deles, continuamente presente para além desse quadriculado que, no entanto, a oferece ao saber e só a torna visível quando inteiramente atravessada pela linguagem.*⁸⁰

Suponho, então que uma paisagem que desconhecemos preexista ao nosso saber, sempre existiu, como diz Anne Cauquelin (*se a paisagem é identificada com a natureza, ela esteve presente desde sempre*) e outra paisagem nos é dada com a cultura, com a imagem e com a palavra, com uma forma de ver no ocidente, moldada pela perspectiva, pelo Renascimento, formando uma dada paisagem do pensamento, concretizando uma tradição. Inclusive, o espaço do Renascimento, como nos fala Maurice Merleau Ponty em *O olho e o*

⁷⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 291.

⁷⁸ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 79.

⁷⁹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 85.

⁸⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 222.

espírito, mais tarde é pensado como um caso muito particular do espaço pictural possível.

Dessa primeira dupla paisagem proposta, que se mistura, surge uma terceira que é a paisagem construída por cada um, de acordo com suas individualidades. No mundo grego não havia palavra que remetia à noção de paisagem e, no entanto, a ausência dela obviamente estava lá, não apenas como natureza, mas como um *logos*. Quanto a isso, Anne Cauquelin ressalta que a paisagem grega é omitida, não se oferecendo à visão mas ressoando no ouvido, na luz da inteligência. Essa paisagem omitida, como vimos, pré existe ao próprio homem, é a paisagem que vê, segundo Deleuze, o *percepto*:

A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento? O *percepto* é a paisagem anterior ao homem, na ausência de homem.⁸¹

O *percepto*, diferentes das percepções, pois *são independentes do estado daqueles que os experimentaram*, são na realidade *seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido*.⁸² É perceptível o paralelo entre a noção criada pelo filósofo e a tão importante colocação de Blanchot sobre a *obra*, de que *ela é*, ou seja, não representa nenhuma primeira realidade, e sim apresenta a sua própria, a palavra literária funda sua própria realidade. A imagem não vêm depois da coisa, ela é a coisa e sua imagem ao mesmo tempo. É o que lemos em “As duas versões do imaginário”, onde o autor começa perguntando *o que é a imagem?*, e continua dizendo que o que a torna possível é o limite onde ela cessa.

Penso em quando Deleuze e Guatarri evocam Cézanne e seu enigma: *O homem ausente, mas inteiro na paisagem*. Eles completam com a afirmação que diz respeito aos *devires não humanos do homem*, ou *afectos*, que formam, por exemplo, os personagens que por sua vez formam a paisagem do livro. *Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir*.⁸³ Concluo com uma analogia ao que disse o próprio Cézanne: *Eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim*.

Essa frase do pintor, enquadrada no pensamento de Blanchot sobre a obra, abre caminho, mais uma vez, para o âmbito da *experiência do fora*, na qual a literatura cria sua própria realidade, não como um espelho do mundo, mas como uma outra realidade, *exterior*, e

⁸¹ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 219.

⁸² DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 213.

⁸³ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 220

a pintura, por sua vez, também cria essa realidade da pintura. A paisagem da escrita, do pensamento da escrita e da imagem na arte é como o anteriormente contemplado *horizonte*. O artista vislumbra apenas o horizonte da obra, sempre inatingível.⁸⁴ A paisagem errante, pode ser comparada ao horizonte que é inatingível, que sempre escapa. Vislumbrada, como uma faceta possível e inalcançável, a paisagem possui um horizonte que ao mesmo tempo a possui e que na *obra* é espera. Esperança de que, chegando ao horizonte, consiga-se desvendá-lo. É importante lembrar o que nos mostra Blanchot sobre essa espera, essa esperança: de que a má esperança passa pelo ideal e a boa está proclamando a vinda esperada daquilo que não existe, está por vir e talvez não venha jamais.⁸⁵

Dessa forma, encontramos essa *outra paisagem*, surgida a partir de uma paisagem do pensamento, do processo criativo em si, da espera como movimento direcionada ao por vir. Essa paisagem é estrangeira, ou desértica, usando mais uma vez o vocabulário de Blanchot, e não podemos visualizá-la, descrevê-la, apenas achamos comparações, sensações que remetem a ela, afinal ela é eternamente desconhecida. Continuo a chamar esse lugar *paisagem* porque realmente é: espaço, meio percebido, criação continuada dos personagens ou também absolutamente visível em uma pintura, que represente uma vista, local onde os personagens e as imagens habitam e se formam. No entanto, é *exterior*, porque ao mesmo tempo só existe como ausência presente, impossibilidade possível, isso sem se submeter unicamente à narrativa clássica, à pintura realista. Assim, proponho que imaginemos duas instâncias, que implicam uma dicotomia:

-Primeiro quando a pintura ou a literatura que têm personagens realistas, identificáveis, como *Os comedores de batata* de Van Gogh, existindo no *espaço pictórico*, ou *Ermelinda*, personagem de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, existindo no *espaço literário*, explicitam as paisagens que as formam, simplesmente por existirem. Dentro dessa possibilidade, há um primeiro desdobramento que ocorre quando a personagem descreve essa paisagem até então invisível, ou quando o pintor Velásquez se retrata se autorretratando, evidenciando esse estado de paisagens submersas em infinito.

-Segundo quando não temos personagens e imagens claramente identificáveis, quando as ideias habitam, por exemplo, o deserto de Quemado no Novo México, no trabalho *The*

⁸⁴ TURRER. Nota insone. In: *Maurice Blanchot*, p. 14.

⁸⁵ BLANCHOT. *A conversa Infinita*, p. 86.

*Lightening Field*⁸⁶ de Walter de Maria, agindo diretamente sobre a natureza (já paisagem) agora contemplada em carne viva. Os personagens passam a ser o deserto, o visitante, os para-raios, os raios, não importando a agora obscura definição dos papéis, a paisagem continua presente, e múltipla.

Poderia citar ainda outros exemplos, mas de qualquer forma, e em ambos os trajetos, qualquer ideia ultrapassa a paisagem como *natureza contemplada* e a desdobra, isso acontece das mais infinitas formas a todo momento. A paisagem como natureza contemplada é um pressuposto, um ponto de partida para que haja deslocamentos, para que haja sensação, para que haja homem. É importante frisar que o mundo como essa natureza contemplada não está diante de mim, mas está ao meu redor e, dessa forma, faço parte dele e como já foi dito sobre as palavras do pintor, somos a consciência da paisagem que pensa em nós.

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas.⁸⁷

As duas possibilidades anteriormente propostas, por mais que sejam múltiplas, são duas instâncias geralmente colocadas como opostas, basicamente divididas em imagens abstratas e imagens realistas, modelo e cópia, fazem parte de um conjunto de dicotomias não existentes no espaço literário, não existentes no espaço da pintura do qual lentamente me aproximo, não existentes no deserto: *um universo em que a imagem deixa de ser segunda com relação ao modelo, em que a impostura pretende à verdade, em que, enfim, não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio do retorno, a ausência de origem.*⁸⁸

* * *

⁸⁶ *The Lightning Field (Campo de Raios)*; 1977. Instalação do artista, escultor Americano, Walter De Maria, é um trabalho de *Land Art* situado em uma área remota no alto deserto do Novo México ocidental. É composto de 400 para-raios de aço inoxidável polido instalados, formando uma rede elétrica sobre o solo desértico.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 23.

⁸⁸ BLANCHOT. *Le rire de dieux, La Nouvelle revue française*. p. 103.



89

⁸⁹ DE MARIA. *The Lightning Field (Campo de Raios)*; 1977. Fotografia do visitante Nell Minow, copyright 2008, all rights reserved.

O Deserto

O trabalho citado anteriormente, do artista americano Walter de Maria, sobre o deserto, abre, a partir de uma bela imagem, um parêntese sobre essa imensa paisagem em eterno movimento que é por si só uma paisagem errante. A fala poética, para Blanchot, é uma fala que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, todo repouso. O deserto é uma paisagem em suspensão, errante, é uma possível metáfora do dentro que está fora, afinal proporciona as tão temidas e desejadas miragens, que enganam os desejos, os sentidos. É um espaço vagamente delimitado inserido na paisagem, que por sua vez sugere miragens, outros espaços vagamente delimitados. Se virmos o deserto como infinito, estamos presos a sua infinitude, presos no labirinto das miragens, sem saída, em desorientação, no entanto se o virmos como finito, saberemos que em algum momento encontraremos a saída, e ele se tornará então nossa orientação finita. Não devemos esquecer também que as paisagens trazem suas cumplicidades com as imagens e seres que as habitam, cumplicidades no sentido de conexão para que seja possível o desenvolver de uma existência de tempos variados, logo *um deserto que vejo não é o mesmo visto pelo tuaregue*,⁹⁰ e da mesma forma acontece na paisagem do exterior: *Não há sentimento e, por cima, o conceito; o olhar interioriza a norma; por mais singulares que sejam, nossas percepções estão culturalmente categorizadas e não menos diante da natureza do que diante dos quadros*.⁹¹

Da perspectiva, extraímos a noção de *ponto de fuga*, ponto de convergência das linhas que descrevem a profundidade dos objetos; é a direção para onde todas as linhas que formam a vista ou objeto representado convergem, para onde fogem, escapam, proporcionando a ilusão de um espaço 3D sobre uma superfície 2D. Esse ponto é responsável pela formulação da perspectiva e por consequência da noção de paisagem. É uma ilusão de ótica, uma miragem, afinal a imagem que se projeta na retina é uma virtualidade da cena que se projeta a nossa frente, essa virtualidade é o real. Vemos o mundo com os olhos e com o cérebro que decodifica as sensações nervosas que recebemos. É a chamada *transdução neurobiológica*:

A imagem ótica resulta de um trabalho mental cuja logística é garantida pela retina e a estratégia pelos neurônios. São eles que selecionam a informação de tal modo que projetamos o visível tanto como o recebemos. E da mesma forma que não há dualismos entre a física externa (os raios luminosos e as formas percebidas) e o cognitivo interno (a

⁹⁰ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 139.

⁹¹ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 138.

estruturação qualitativa das formas), também não há de um lado, “uma superfície plana recoberta de cores reunidas em uma certa ordem” (Maurice Denis) e, de outro, “uma mulher nua”. Os dois aspectos advêm ao mesmo tempo, sem antes nem depois, e formam um só quadro. Superfície plana e máquina semiótica não são separáveis. Como também, no pintor, a mão não é separável do cérebro.⁹²

Nossa imagem do mundo tem uma relação vaga com a realidade, se é que é possível separar *realidade* daquilo que percebemos em nosso imaginário; é uma relação muito particular e variável, mas certamente é uma união daquilo que vemos com nossa memória das coisas e sensações. Dessa forma, a chamada realidade é essa relação vaga em si. As ilusões de ótica são os julgamentos implícitos que temos, de uma memória retiniana, que entram em conflito com aquilo que acreditamos estar vendo. Essa memória retiniana é uma bagagem que já adquirimos observando o próprio mundo. Habituar-se com uma paisagem, deixar de ser estrangeiro é um processo de adaptação que demanda tempo. Quando a paisagem torna-se um hábito, nos tornamos juntamente com ela e, conseqüentemente, com a arte que circunda aquele local, os costumes. Desses choques culturais muitas vezes surge a desorientação diante do desconhecido, encantador ou não, que aos poucos vai se tornando familiar. Fugir do familiar através da arte é tornar-se nômade sem sair do lugar, e da mesma forma, a palavra literária possui a errância do nômade.

Existe o elo da paisagem, da pintura (a arte), do ponto de vista, e conseqüentemente da memória. Todos esses termos, sendo particularmente espaços vagamente delimitados que se interseccionam. Vimos que com a perspectiva nasce a questão da pintura e da paisagem no ocidente, não que esta questão não existisse antes do século XVI. Brunelleschi, o descobridor da Perspectiva Científica ou Geométrica, teorizada por Leon Battista Alberti, apenas a aperfeiçoou, visto que os gregos já compreendiam o escorço e os helenísticos criavam a ilusão de profundidade, mas o fato é que surge essa nova união científica entre a paisagem, o ponto de vista e a pintura, união que faz com que a imagem não surja mais do olhar de Deus, tornando assim o olhar humano mais orgulhoso. Nesse momento, é bom lembrar que o ponto de vista se baseia na ideia de que a visão não se efetua sobre a retina, como foi falado anteriormente, mas sobre o objeto que se vê, em um ponto de contato do raio de luz emitido pelo olho com a luz que vem de um foco exterior ao olho, o sol, o fogo. É interessante lembrar também do Renascimento, porque foi com a sensação de que o espaço ilusório ultrapassava a já conhecida ilusão, se tornando uma possibilidade ainda maior, que se possibilitou a descoberta da mais tarde chamada paisagem. Descoberta que talvez não seja a

⁹² DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 111.

palavra mais apropriada, e sim encontro, com uma terra à vista cheia de selvagens que já habitavam aquela realidade, encontro com essa paisagem sempre existente que emergiu através da imagem, chegando de encontro à palavra.

Quando um cidadão grego ou romano, um fiel bizantino ou medieval levanta os olhos para a imagem sagrada ou divina, só lhe resta baixá-los. Com efeito, “é o olhar do Senhor que pousa sobre ele”(…) O ídolo não tem autor nem possuidor. Perfeita autonomia: um sinal do alto não leva assinatura humana (...). A invenção da perspectiva geométrica vai quebrar essa humildade. Vai tornar orgulhoso o olhar ocidental e, antes de tudo, a respeito de sua perspicácia. *Perspicere* é ver com clareza e profundamente. A laboriosa descoberta dos arquitetos Brunelleschi e Alberti merece seu nome porque vai permitir esclarecer, portanto esvaziar, os mistérios, os fundos duplos do visível por uma transparência puramente humana.⁹³

Esse encontro entre a paisagem e sua palavra, resumidamente passa então pelo seguinte caminho: a imagem da “paisagem” pintada ou desenhada que já era percebida, mas, após ser representada, passa a existir como recorte, como janela, como ponto de vista e posteriormente ou no máximo concomitantemente passa a existir como palavra, modificando-se até ser incorporada à realidade, na qual multiplica-se; como na enciclopédia, onde existe a própria enciclopédia como termo. Pelo ponto de vista do *exterior*, essa paisagem imagem pintada e essa paisagem natureza contemplada não são separadas, uma imagem da outra. Ambas são imagens de si mesmas e ambas se permitem.

Será que a metarrepresentação da paisagem possibilitou ainda mais sua multiplicidade? Certamente que sim, afinal a linguagem passa a referir-se a si mesma e dessa forma conclui-se justamente que a narrativa não relata senão a si própria; a palavra se une à coisa literária. Se a literatura fala de si mesma, ela é seu próprio pressuposto. O imaginário é o mundo, real e imaginário.

O limite do saber seria a transparência perfeita das representações nos signos que as ordenam.⁹⁴

Sem dúvida que a palavra, quando nomeia um objeto, é um signo que cria sua realidade própria, é uma realidade perfeitamente determinada, que está ligada ao objeto com o qual se relaciona, que de alguma forma justifica sua existência, mas a palavra *paisagem*, surgida a partir de uma imagem que representava um contexto, que já expunha uma outra

⁹³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 230.

⁹⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 105.

realidade por si, muda um pouco o ponto de vista, pois nasce para designar uma circunstância existente na imagem poética, que vai da arte em direção ao mundo. A partir da criação de imagens que representam seu espaço, em seguida de um termo que determinou a experiência a partir da imagem já representada e posteriormente com a utilização literal de seu próprio espaço (sua própria carne), essa paisagem seria sempre no mínimo dupla. Avistamos e vivemos paisagens interseccionadas infinitamente.

Um desenho é um jardim, os jardins existem muito antes da paisagem encontrada, são cultivados muito antes de se tornarem pequenas paisagens. Uma paisagem organizada dentro de uma paisagem primeira, imanente, original, que é a pré-paisagem, que é impossível imaginar com os olhos de hoje, é a paisagem grega, omitida, mas sentida ou até como já foi dito, a paisagem anterior ao homem. Essa paisagem imanente trata na verdade de uma busca contínua que corre para frente e para trás, é a busca em si, que nunca é alcançada, condição para que exista como movimento. Achar sua origem é tentar laçar estrelas; já transitar por seu movimento de contínua transformação é habitar sua superfície latente: *Busca em aberto onde encontrar é mostrar rastros e não encontrar provas*⁹⁵.

Lances de dados em algum espaço pré-existente, minimamente organizado pelo ponto de vista humano. Desta forma se inserem paisagens como espaços vagamente delimitados, sempre. São várias paisagens em questão, são várias paisagens do pensamento, algumas identificáveis e outras não. Todas se trombam e formam ainda outras paisagens, invisíveis ou não, nomeadas ou não.

Em seu livro *A experiência do fora*, Tatiana Salem Levy, trata da noção de *exterior*, vista pelas concepções de Blanchot, Foucault e Deleuze, e aponta as diferenças nas abordagens dos três filósofos. A autora coloca que a mudança de paradigma ocorrida no início do século XX, anunciadas na literatura por Mallarmé, Kafka e Proust, que rompia com as premissas do realismo literário, forma a questão central do pensamento de Maurice Blanchot. O autor teria criado a noção de *fora*, justamente para tratar a nova relação entre a realidade e a literatura. Ao tratar dessa realidade, existente ao redor do livro, abre automaticamente fortes intersecções com o pensamento pictórico, com o pensamento dos que vivenciam o processo silencioso da criação de imagens, afinal a imagem também tem esse laço contínuo com o real, continuamente em modificação.

⁹⁵ BLANCHOT. O livro por vir, p. 369.

O *exterior*, o *fora* é a distância entre as forças.⁹⁶ A diferença entre essas forças constitui o espaço entre, como é o espaço entre os elementos da paisagem que a formam. Esse *fora*, chamado por Blanchot não de espaço, mas de *vertigem do espaçamento*, supõe a vertigem em relação ao abismo, como esse espaço entre. O deserto circunda e constitui a palavra que a escrita blanchotiana configura. Local de erro onde os escritores se situam, instante de fascinação, zona de indeterminação sem começo, meio e fim, onde o pensamento ainda não começou a pensar: o deserto; Nas palavras de Blanchot, *ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento*.⁹⁷

*Natureza e natureza humana permitem, na configuração geral da epistémê, o ajustamento da semelhança e da imaginação, que funda e torna possíveis todas as ciências empíricas da ordem.*⁹⁸

No centro do deserto estamos enfim nesse *espaço literário* criado, nomeado por Blanchot, essa noção de *fora*, onde não se representa, mas se nega o real construindo uma irrealidade fictícia. Não nesse espaço, mas esse espaço onde tudo se torna imagem, aqui sim como uma outra versão, que não vem depois da coisa, afinal o objeto é a coisa e sua imagem ao mesmo tempo, só foi possível e necessário, logicamente, devido à arte, após esse processo lento e contínuo que se estende nas imagens e nas palavras, na música, na melodia dançando com a letra, nessa paisagem imanente que habita o mundo, chamada de *obra*.

É no interior da obra que se encontra o *fora* absoluto – exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela, fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo, de modo que ele precisa por um movimento muito arriscado, ir incessantemente até o extremo limite do espaço, manter-se como que no fim de si mesmo, no fim do gênero que ele acredita seguir, da história que acredita contar, e de toda escrita, ali onde não pode mais continuar: é ali que ele deve ficar, sem ceder, para que ali, em certo momento, tudo comece.⁹⁹

* * *

⁹⁶ PELBART. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 120.

⁹⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 114.

⁹⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 98.

⁹⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 131.



100

¹⁰⁰ HILIARD, Nicholas 1547-1619 . *Autorretrato com 30 anos*. 1577.

Fonte : site oficial do *Victoria and Albert Museum*. Aquarela em velino preso ao verso sobre pedaço de carta de baralho. Escrito em ambos os lados da sua cabeça em latim “*Year of Our Lord*” 1577 / *At the age of 30*. NH¹ Museum no. P.155-1910. Na Inglaterra, pintores como Hilliard eram tratados como meras pessoas comuns. Mas esse confidente autorretrato foi pintado durante os dois anos em que o pintor passou na França, onde os pintores já tinham um *status* social mais alto.

Pintura - Retrato - Pele

*Rosto e paisagem avançam de comum acordo. O retrato como gênero independente, liberado de seu contexto sagrado, nasce na mesma época.*¹⁰¹ Um diálogo extenso se forma entre a paisagem e o homem desde que ambos se formam. Nesse estado-paisagem, ao mesmo tempo em que coexistem separadamente, um acaba onde o outro começa e esse infinito é compartilhado. Tendo em vista esse contexto, desenvolverei uma relação íntima entre o ser e a paisagem, entre as linhas do rosto e as linhas de fuga. Estabelecerei um foco no assunto da morte e sua relação intrínseca com o rosto. Evocarei, finalizando, mais uma presença, do miniaturista e ourives Nicholas Hilliard, com sua coleção de retratos ovalados de ouro.

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu próprio rosto.¹⁰²

Vimos que antes de ser determinada, a paisagem existiria nos sonhos, em uma memória elementar, como uma transparência quase percebida, como uma sensação pura, que não pode ser despertada, e que quando é despertada se torna visível, assim, talvez, fadada a nunca mais revelar sua real inexistência. Imaginar sua inexistência não faz tanto sentido, mas nesse além sentido é interessante, porque como vimos anteriormente, ela existia em sua inexistência verbal, e depois, quando passa a existir no estatuto de imagem e como palavra, através da arte, na escrita poética e na pintura, sendo então detectada, apontada, passa posteriormente, a partir do foco sobre a noção de *fora*, a existir mais uma vez em sua inexistência presente, como uma possibilidade impossível. São inexistências diferentes, uma seria fruto de uma invisibilidade em forma de *não palavra* e outra fruto de uma impossibilidade possível, de uma presença ausente, dentro do processo criativo.

A arte possibilita a paisagem impossibilitando-a. Sempre nesse deslizamento, as paisagens são acontecimentos em duração. Lembrando que, como Régis Debray coloca, a palavra e a imagem funcionam com dinâmicas diferentes, a palavra com sua lógica linear, lida de alguma forma projetando-nos para frente, e a imagem hipnotizante, apresentada no plano

¹⁰¹ DEBRAY. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, p. 196.

¹⁰² BORGES. *Obras completas*, 2, p. 254.

horizontal, tocando através de uma força que nos conduz para trás, justapondo, sem hierarquizar.¹⁰³

Só é possível perceber o conjunto de elementos dispostos no espaço e chamá-los de *paisagem* porque os ordenamos a partir de uma construção mental, que só é possível devido a uma forma pela qual nossa percepção foi construída pela própria observação e vivência dessa *paisagem*, pela comparação entre seus elementos e consequente classificação, (...) *a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela*¹⁰⁴. Desta forma, para percebê-la é preciso a falha, o erro. *É assim que a falha faz aparecer o implícito.*¹⁰⁵ A falha, no contexto do processo criativo, na paisagem, seria a imagem, o desenho, a escrita, a arte, como uma seta que conduz a sua realidade crua, explicitando sua carne; Assim, nos deparamos com o estado paisagem da Paisagem.

A pintura e sua percepção transformaram-se, porque a arte têm esse poder de alterar a percepção da história e de sua própria percepção. Após a *Land Art*, por exemplo, não é mais possível ver uma pintura romântica de paisagem com os mesmos olhos, observamos a transformação sujeitos a todo momento à contaminações. É uma via de mão dupla, um elo em circuito constante.

Não compreendo bem o que em arte se chama um inovador. Uma obra deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas por quê? E o que isso significaria? Que elas poderiam utilizá-la? Para quê? Não entendo. Mas entendo bem melhor – ainda que muito obscuramente – que toda obra de arte que queira alcançar as mais grandiosas proporções deve, com uma paciência e uma aplicação infinitas desde os momentos de sua elaboração, descer aos milênios, juntar-se, se possível, à noite imemorial povoada de mortos que irão se reconhecer nessa obra.¹⁰⁶

A matéria pictórica se torna carne a partir da ilusão que a identificação com a imagem proporciona. A tela passa a ser o espaço-jardim onde se cultivam os corpos. A relação entre a pintura de retratos e a morte é preexistente, desde antes do congelamento da imagem para a eternização. Quando o artista explora a imagem do corpo e carrega com isso toda a história desse corpo, está enfiando as mãos na terra, está escavando e dialogando com a morte.

¹⁰³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, p. 113.

¹⁰⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 95.

¹⁰⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 104.

¹⁰⁶ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 14.

A *Land-Art* por exemplo, propõe uma alteração do ponto de vista, de percepção do mundo através e a partir da obra de arte, e não o contrário, como a arte que pré-existiu ao homem. Novas apropriações da paisagem como matéria-prima vieram realçar a questão da eterna conexão de subordinação ao estado infinito de criação de paisagens sobre paisagens. Deixo escapar aqui o automatismo de utilização das palavras, pois é curioso que o termo “sobre” traz uma hierarquia, resultado de uma pré-disposição da percepção de que os planos se sobrepõem, como a pele, como as camadas da terra; Porém, nesse âmbito, seria melhor dizer sobre o estado infinito de criação de paisagens que se sobrepõem ou/e se interseccionam, que são imediatamente absorvidas e re-transformadas, de maneira que não se pode necessariamente perceber a hierarquia entre as imagens: paisagens *em* paisagens.

A superfície da pele passa a ser vista com profundidade e a profundidade compreendida como superficial. *Quatro séculos após as soluções do Renascimento e três séculos após Descartes, a profundidade continua sendo nova, e exigem que a busquem, não “uma vez na vida”, mas durante toda uma vida.* Merleau-Ponty abre um largo parêntese em *O olho e o espírito* sobre essa profundidade e coloca que ela não pode ser o intervalo sem mistério que se vê nas coisas, ocupando o distante e o próximo, umas se escondendo nas outras; O enigma está mais uma vez no *entre* as coisas: *eu vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra.* A profundidade não pode apenas ser chamada de terceira dimensão, ainda segundo o autor; Se houvesse alguma dimensão, seria a primeira: *só existem formas, planos definidos, se for estipulado a que distancia de mim se encontram suas diferentes partes.*¹⁰⁷

As camadas, da pele, da terra e da pintura, sobreposições que apontam, que explicitam a superfície, são camadas metafóricas de um pensamento que também funciona por camadas, por etapas organizadas que têm um desfecho claro e objetivo. Essa ilusória organização acalma uma realidade que não se apresenta em camadas sobrepostas e sim em constante movimentação, transformação. Robert Smithson, um dos *land artists*, em um de seus textos de 1968, traz uma relação direta com a paisagem do pensamento aqui evocada:

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira a mais física possível. Embora esse movimento seja

¹⁰⁷

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 35.

aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna inconsciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.¹⁰⁸

Segundo o crítico de arte Marcio Doctors, curador da Fundação *Eva Klabin* e do *Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude* no Rio de Janeiro,¹⁰⁹ o termo *Landscape* denota distanciamento, lido como “scape” e por isso a história da paisagem seria uma história da distância, de alguém que vê e de um lugar que é visto, e que *pensar a paisagem, assim como toda a produção plástica comprometida com a atualidade pela ótica da aproximação, é compreender que a cadeia da representação foi quebrada*. Conclui dizendo que as artes plásticas deixaram de ser artes visuais e se tornaram a arte da presença.

Sem dúvida, esse é um texto com dicotomias e interesses diversos aos buscados aqui e por mais que entre em choque com algumas questões já colocadas, traz também, a partir do atrito, pontos de interesse. Quando Marcio Doctors cita David Nash, tratando da distância do artista em relação àquilo que outrora representava, iguala os termos “retrato” e “paisagem” como expressões de distanciamento: *aqui estou eu e ali está ele*. Daí viria a *Land Art*, a Arte da Terra, que de uma certa forma negaria essa distância.

Fincando para-raios no deserto mexicano ou pintando retratos feitos com tinta à óleo que unem o modelo ao pintor e à pintura, a *obra* não se limita somente à sua porção totalmente delimitada, a seu artifício técnico, e limitá-la a esse universo seria lamentável. Há sem dúvida, uma diferença que abala as estruturas, em relação à uma força aplicada diretamente na carne do espaço e em uma pintura realizada na carne da tela no cavalete, mas essa diferença abala ambas as partes e não se restringe simplesmente à técnica ou suportes escolhidos, embora, repito, a escolha desses seja parte fundamental do processo e da *intensão* das forças colocadas. Essa situação implicaria certamente dizer que, com a cadeia da representação quebrada e com a conquista do espaço da terra como suporte, não haveria mais sentido em um retrato pintado atualmente e talvez até *simplesmente* pintado sobre tela. E a pintura, eu pergunto. Porque aproximar arte e vida não significa simplesmente e necessariamente fazer ações no cotidiano dos transeuntes, não está na obviedade da

¹⁰⁸ SMITHSON. Uma sedimentação da mente: projetos da terra. In: *Escritos de Artistas anos 60/70*, p.182.

¹⁰⁹ DOCTORS. *A forma na floresta: espaço de instalações permanentes: Iole de Freitas, outubro, 1999: Anna Maria Maiolino*.

circunstância criada, e dizer que a pintura pode ser e habitar qualquer superfície, que não precisa mais de pincéis e tela, também não a aproxima necessariamente da vida. A pintura em si, em seu movimento, torna-se outra pintura a todo momento. A paisagem e a pintura são esse *nascimento continuado* e a ausência, inclusive, está na presença, às vezes de forma muito mais presente, a visibilidade e a invisibilidade tratam disso na pintura. Como aponta Merleau-Ponty, nenhuma pintura clássica jamais consistiu em simplesmente representar, não há representação sem imaginação e, segundo o pintor Lucian Freud, não existe representação, a pintura não representa nada além da própria pintura.

A paisagem, quando deixa de ser somente uma representação do espaço que a vista abarca, passa a ser entendida também como uma matriz de deslocamentos, e essa passagem só é possível por intermédio da arte, inclusive da Land Art. Não existe mais a noção única de uma paisagem de planos sobrepostos, camadas tectônicas, mas sim de uma profusão de elementos e direções, gravitacionais ou não. Foi a arte, o ponto de vista que transformou a paisagem junto com suas próprias transformações, e o eixo central dessa transformação no ocidente certamente pode passar pela história da representação. O perigo desses questionamentos se dá porque algumas colocações chegam a desvalorizar o apuro de uma *mão adestrada*, como escreve Márcio Doctors, como se a pintura realista após as instalações e a Land Art fosse simplesmente fruto de um apuro técnico, o que me remete ao texto do artista Cildo Meireles intitulado *Inserções em circuitos ideológicos*, no qual, ao tratar do objetivo de Marcel Duchamp, afirmado pelo próprio, de *libertar a Arte do domínio da mão*, conclui que hoje (1970) é o exemplo de uma lição mal aprendida. Comenta que passou a existir um certo alívio em não se usar as mãos, como se a arte passasse então a ser mais digna e certa, como se estivesse caminhando para um futuro mais sábio quando utiliza o pensamento, ou o que pensam que seja o pensamento. *Como se nesse exato momento (1970) a gente não precisasse iniciar uma luta contra um adversário bem maior: a habilidade e o artesanato cerebral.*¹¹⁰ Cildo Meireles coloca que Duchamp teve o mérito de forçar a percepção da arte não mais como percepção dos objetos artísticos, mas como um fenômeno do pensamento, e isso é bem diferente de dizer que uma pintura não possui pensamento, ou que, após um determinado momento, não faz mais sentido, perde sua força.

¹¹⁰ MEIRELES. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: *Escritos de Artistas anos 60/70*, p. 264.

O filósofo e curador Nelson Brissac Peixoto ressalta um ponto de vista diferenciado, de que quando tudo se tornou visível demais, a literatura e a pintura perderam a paisagem, ela se tornou invisível. A paisagem seria o lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo:

Onde ocorre a paisagem? As paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não têm localização, hierarquia nem centro. De que forma então apontar o sopro que abala o espírito, quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações em vez de contar, apresentar. Mas como, sem falar de como e quando se chegou – dos acontecimentos, da ação? A narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende. A poesia então nasceria da compreensão da incapacidade de as palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível à invasão das nuances, torna passível o timbre: é a escrita da descrição impossível.¹¹¹

Segundo o mesmo autor, a pintura parece na verdade negar a presença, e completa com a pergunta: mas aí para que pintar? Para o artista americano Barnett Newman, a indagação seria a continuidade de como pintar? E essa questão dá ao ato a dimensão ontológica. Brissac cita Jean-François Lyotard, ressaltando que é necessário *pintar rostos e paisagens não para mostrar seus contornos e relevos, as expressões e os eventos que neles se deem. Ao contrário, pintar rostos e paisagens para testemunhar a presença. Aquilo que parece impossível estar ali: o céu do entardecer. O que escapa à intriga e se aproxima – pela matéria, pela cor – do inenarrável.*¹¹²

O evidenciar do visível trazido pela pintura torna igualmente evidente a paisagem, personagem principal de nosso trajeto. A imagem na tela reflete nossa própria percepção, escancarando o estado coexistente de realidades múltiplas. No entanto, a espera pela obra, o movimento incessante que faz a obra em momento algum propõe torná-la pressupostamente visível. Se isso ocorresse, seria natimorta. Esse plano criado pela pintura, *a maneira de dizer que diz pela maneira*, é a pintura, o pensamento pictórico e seu misterioso porvir, porque certamente uma pintura não é um texto.

O enigma que a pintura celebra não é outro senão o da visibilidade. Ela não evoca coisa alguma. Ao inverso, ela dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível. É portanto, no limite, o visível o que a pintura nos faz ver.¹¹³

¹¹¹ PEIXOTO. *Paisagens urbanas*, p. 37.

¹¹² PEIXOTO. *Paisagens urbanas*, p. 36.

¹¹³ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 20.

O retrato pintado relata um instante que é múltiplo, que nasce múltiplo, duplica um olhar no momento em que é realizado, é como o evidenciar do estado de paisagens em paisagens, ainda mais literal, pois a imagem que olha sempre, quando passa a ter olhos que fingem enxergar, evidencia o infinito proposto, além do que *opera-se uma identificação entre o modelo e o artista, via pintura, que parece se tornar aos poucos uma entidade independente, autônoma, servida por um e outro, cada um a seu modo e, muito estranhamente, de maneira igual.*¹¹⁴

Evoco o texto *A inelutável cisão do ver*, de Georges Didi-Huberman, para tratar do assunto da visibilidade mais de perto, dessa distância tão falada entre o que vemos e aquilo que é olhado, e que no entanto, nos olha, o que inclui fortemente o modelo e o pintor. Segundo o autor, acompanhando a escrita de Joyce, o ato de ver só se manifesta ao se abrir em dois; *fechemos os olhos para ver*. O olhar toca: *devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.*¹¹⁵ Vemos a imagem *que torna-se inelutável quando uma perda a suporta.*

Blanchot trata da imagem em seu texto “As duas versões do imaginário” e acredito existir uma ponte entre suas colocações e o que Didi-Huberman fala da perda que suporta a imagem que vemos. Ao começar perguntando: *o que é a imagem?*, diz que ela encontra sua condição no nada, no entanto desaparecendo nele, como a palavra poética que só aparece em seu desaparecimento. A imagem é um limite perto do indefinido e essa é sua felicidade, segundo Blanchot. Para o autor, uma das funções da imagem é a de apaziguar, dar forma, humanizando o informe, falando-nos, intimamente, de nós, mais precisamente sobre o rosto, que é foco no presente capítulo. Ao estarmos diante de um, só o notamos como rosto se esquecemos que na verdade é um rosto, porque pensamos a imagem como a continuação do objeto, a imagem do objeto não é o objeto em si, possui sua própria realidade. Blanchot diz: *a coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua*

¹¹⁴ LORD. *Um retrato de Giacometti*, p. 54

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 31

ausência (...).¹¹⁶ Ao comparar a estranheza cadavérica com a estranheza da imagem, Didi-Huberman se aproxima de Blanchot, e, acredito eu, chega a um importante ponto que tanto sempre aproximou o olhar humano sobre os retratos. Essa imagem como ausência presente é comparável à presença do cadáver, como imagem da morte, daquele que olhamos e que não nos olha mais. Talvez a única imagem que não nos olhe seja a do cadáver, visto que ele *começa a assemelhar-se a si mesmo*, e resta só a sua própria imagem como despojo, não mais dupla, uma presença ausente.

A experiência da pintura nos revela que ela só é possível na sua impossibilidade, como a morte, que nasce quando alguém morre. Ao tratar dos retratos, da cabeça por excelência e o rosto que ela suporta, temos que nos lembrar do que nos diz James Lord, em seu *Um retrato de Giacometti*, que *quanto mais se trabalha em uma pintura, mais é impossível terminá-la*.¹¹⁷ A partir da mesma fonte, James Lord compreende que para que o artista, Giacometti, fosse capaz de ver intensamente e como que pela primeira vez o que estava diante dele, tinha que duvidar a todo momento de sua habilidade e por em questão não apenas o que estava fazendo, como também tudo que já tinha feito.¹¹⁸ O autor ainda constata, como modelo observado, que observa também, que nessa constante insatisfação do pintor e mais do que isso, da dúvida perante si como artista, não teria uma afetação ou apelo tranquilizador e simplesmente o transbordamento espontâneo de seu profundo sentimento de incerteza quanto à qualidade última do que realiza.¹¹⁹ Do mesmo modo, podemos lembrar do paradoxo que cerca a pintura de Cézanne, que, segundo Bernard, é o chamado *Suicídio de Cézanne: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro (...) ele visa a realidade e proíbe-se dos meios de alcançá-la*.¹²⁰

¹¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 257.

¹¹⁷ LORD. *Um retrato de Giacometti*, p. 24.

¹¹⁸ LORD. *Um retrato de Giacometti*, p. 26.

¹¹⁹ LORD. *Um retrato de Giacometti*, p. 42.

¹²⁰ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 126.

— Você gosta de posar? Ela perguntou.
— Muito, respondi. Só que algumas vezes Alberto quase me dá medo com seu modo de gritar quando as coisas não estão indo bem.
Annette riu.
— Mas, acrescentei, o que me desconcerta realmente é o ir e vir da pintura, como se o próprio Alberto não tivesse nenhum controle sobre ela. E, algumas vezes, ela desaparece inteiramente.
Annette riu de novo.¹²¹

Esses retratos, como imagens, *como se o estatuto incerto da imagem estivesse continuamente fazendo vacilar nossas mais elevadas certezas*,¹²² tratam da morte, não somente como toda imagem, mas como a imagem de um semelhante, imagem explícita de nós mesmos, desde a mão rupestre gravada em forma e contra-forma ao mesmo tempo (e não como duas solitárias possibilidades, contrárias) pelo homem paleolítico. O poder atuante da imagem de que nos fala Debray, não perdeu ainda o seu mistério, mesmo com toda a massificação imagética que nos cerca, justamente porque o nascimento da imagem surge na morte: *quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens*.¹²³

Régis Debray, aponta ainda, para maior intersecção entre seu texto *O nascimento pela morte* e os textos suscitados anteriormente, de Didi Huberman e Blanchot, que o cadáver constitui tanto para a ordem do símbolo quanto para a ordem do imaginário uma mesma origem, afinal, *signo* origina-se etimologicamente de *séma*, que é pedra tumular e *imagem* de *imago*: *O molde de cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem*.¹²⁴

Essa articulação me remete aos retratos egípcios democratizados da região de *Fayoum*. São múmias, como as que foram nosso primeiro objeto de arte, são a paisagem mais fiel de

¹²¹ LORD. *Um retrato de Giacometti*, p. 63. Nesse momento, a modelo de Giacometti, Annette, em um momento de ausência do pintor, dialoga com James Lord a respeito do processo de relação entre o modelo, o pintor e a pintura.

¹²² DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 14.

¹²³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 20.

¹²⁴ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 23.

um período que fura completamente o suposto tempo linear da história da representação, tornam vivas paisagens mil de um período em que aquelas imagens eram o que representavam, paisagens não mais cognitivas para nós, sombras de uma realidade inimaginável e no entanto tão claramente vista através dos olhares dos mortos.

A paisagem através do retrato, da figura, existiu durante séculos, como cenário simbólico ou decorativo, dentro da dicotomia forma e contra-forma, funcionava como contra-forma de segunda importância, e ao mesmo tempo como imagem existente no olhar, e somente no olhar, passada através da pintura, de olhar para olhar. Os olhares constatarem uma pintura, a fazem existir como visibilidade comum a eles, e se comunicam em silêncio, através da experiência visível como única realidade. São testemunhas de uma imagem sem regras. Um outro instante de alguém que viu uma imagem e passa essa imagem através e somente do olhar, fato que evidencia a vida, ponte que se corta na morte, mas não na imagem, durando até hoje, trazendo pelos olhares dos egípcios as paisagens de uma época inenarrável, invisível, afinal, *a arte conserva, e é a única coisa do mundo que se conserva.*¹²⁵ Nesse momento, em que olhamos para um retrato de uma múmia de Fayoum, o homem está enfiando as mãos na terra, dialogando com a morte, que a tudo transforma e nunca conserva e, no entanto, ao mesmo tempo preserva o pulsar, esse estado de duração, o movimento incessante.

Estabelecida essa origem mortuária da imagem e essa relação intrínseca entre a paisagem, a arte e a figura humana, todas em intersecção com a morte, proponho mais um recorte, nos retratos em miniaturas feitos pelo inglês Nicholas Hilliard.¹²⁶ Os retratos de uma época, elaborados por um mesmo artista, por um mesmo pintor, estabelecem uma rede de aproximações, talvez mais *intensa* entre si do que entre as pessoas retratadas da época, afinal, acredito que da pintura nasce o pintor, e não o contrário.

Por exemplo, os curiosos retratos-joias feitos pelo ourives pintor Hilliard, hoje uma extensa coleção em Londres no *Victoria and Albert Museum*, criam uma paisagem existente no olhar das pequenas figuras retratadas, uma paisagem fragmentada que finge se formatar no

¹²⁵ DELEUZE, GUATARRI. *O que é filosofia?*, p. 213.

¹²⁶ Nicholas Hilliard, ourives pintor e aquarelista de miniaturas. Inglês, (1547-1619) nascido em Devon, fundador da Escola Britânica de pintura em miniatura.

olhar de cada um de nós, quando os vemos em conjunto. Retratam uma época, sim, elizabetana, shakespeariana, e, vistos por esse ângulo, como uma paisagem natureza-contemplada, fazem um belo recorte que representa uma paisagem histórica, bem demarcada. Já no âmbito da paisagem do *exterior*, como espaços vagamente delimitados, como podemos avistar esse grupo de olhares, ou melhor, esses olhares que juntamente ao nosso formam nova paisagem?

Hilliard, diferentemente dos demais minirretratistas ingleses, chama a atenção ao retratar sua mulher, seu pai e a si mesmo, compondo nessa larga coleção um pequeno nicho familiar, um recorte afetuoso, um jardim dentro de outro jardim que o torna de alguma forma um particular minirretratista inglês da época. Esse recorte só foi possível devido a sua estada de dois anos na França, onde os artistas já possuíam um *status* social mais alto, diferentemente de sua realidade na Inglaterra.

Os retratos compunham as joias, que eram carregadas pelos retratados, nobres e anônimos. Abriam um pequena janela naquele corpo, ou eram janelas enviadas aos pretendentes. Como expressões de galanteio ou núpcias, os cavaleiros enviavam para damas, na promessa de devoção. É o caso da conhecida aquarela *Young man among roses*;¹²⁷ Janela que os uniria à distância, as joias mostravam seus modelos usando por sua vez outras joias, assim abrindo um infinito que ainda se perde de vista. Esses retratos, como ausências presentes, como impossibilidades possíveis, como múmias em contato com a pele, ou com a vestimenta, criam pequenas zonas em vibração e estabelecem um rastro que os une e os distingue, ao mesmo tempo. Pausas que soam ao longo da história, como pequenas janelas que trazem em seu interior e em sua moldura algum olhar, na forma de um pequeno espelho ovalado de bolso.

Peter P'al Pelbart ao tratar do *pensamento do fora*, cita Gilles Deleuze: *um quadro torna-se belo a partir do momento em que se sabe e se sente que o movimento, a linha enquadrada vem de outro lugar, que ela não começa nos limites do quadro, que ela apenas os atravessa. O quadro não é a delimitação de uma superfície pictórica mas o*

¹²⁷ HILLIARD. *Young Man among Roses (Jovem entre Rosas)*, 1585-1565. Possivelmente o retrato de Robert Devereaux, segundo Conde de Essex (1566-1601). Pintura em miniatura sobre Velino.

*estabelecimento de uma relação imediata com o exterior.*¹²⁸ Esse *parêntese* citado por Pelbart, aberto por Deleuze, aponta para uma forma não muito comum de se constatar uma pintura. O senso comum procura em uma pintura, em um desenho, exatamente os seus limites. Como vimos, é importante perceber a profundidade com outros olhos. Não compreendê-la como uma terceira dimensão apenas, mas como o espaço *entre*. *A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura, e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí.*¹²⁹

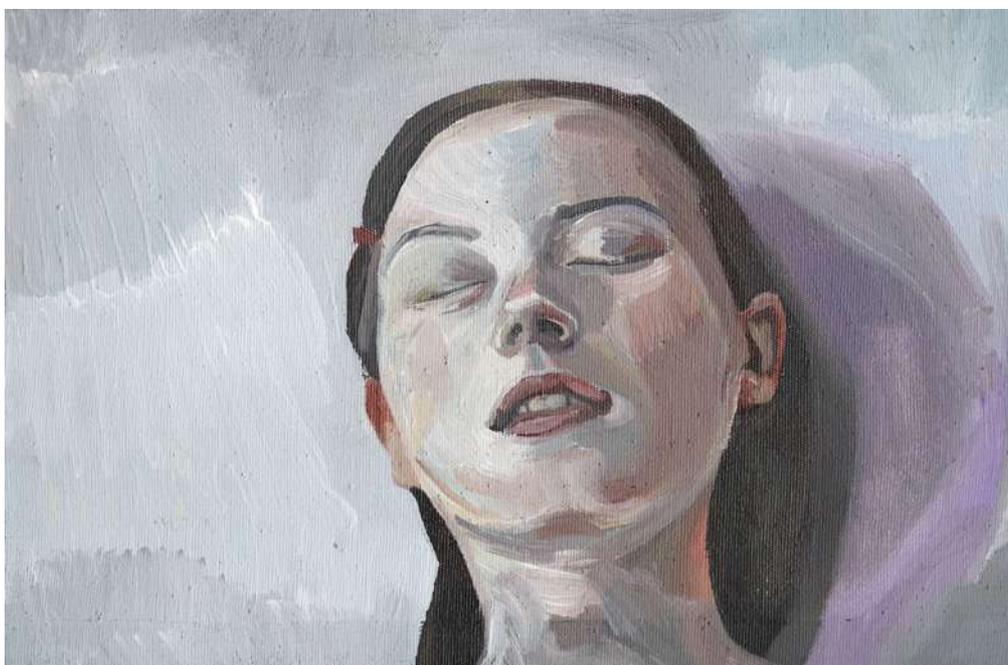
Evocar, sempre por meio do tecido da memória, as potências que são as imagens e palavras também é propor a inserção de paisagens em paisagens. Com o olhar pós-paisagem (pós sua determinação), podemos dizer que as pinturas rupestres são literalmente paisagens em paisagens, independente do motivo de sua existência. A invenção desse reflexo, desse nome, que surgiu apenas após o longo processo de descoberta do estilo naturalista de representação do que antes funcionava como fundo, contra-forma ou cenário e passou a funcionar por si só, como um conjunto que une sempre no mínimo dois, a forma e a contra-forma (a contra-forma da contra-forma, infinitamente), foi a construção de nossa própria visão, como se avistássemos a nós mesmos a todo momento. A forma, que sempre foi o retrato, e a contra-forma que sempre fora a casa, os elementos da ou a própria paisagem, são uma dicotomia, uma escolha que se diluiu. Figura e fundo são partes individuais e ao mesmo tempo totalmente fundidas, de forma que não se consiga mais ver onde uma começa e onde a outra termina. Além disso, a pintura sempre criou a ilusão de fixação de um ponto de vista independentemente do estágio histórico de representação em que se encontra, pois é de uma forma ou de outra sempre a evidência de um processo que acontece em sua impossibilidade.

Uma mudança na percepção implica um paradoxo, como se antes da fixação desse ponto de vista e da criação do termo *paisagem* o homem ocidental tivesse habitado a ausência da paisagem e, após sua determinação e identificação através da arte, seu desvelar, a partir da

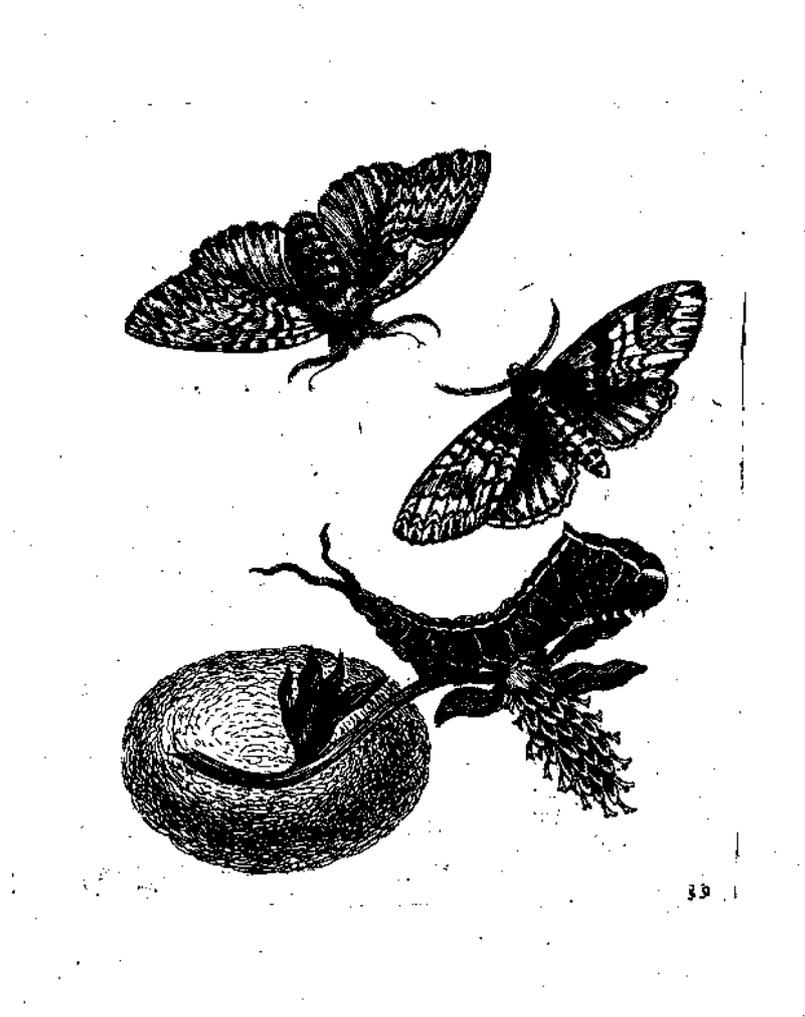
¹²⁸ DELEUZE. Citado por PELBART. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p.124.

¹²⁹ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 35.

perspectiva blanchotiana de *obra*, passou a habitar essa ausência como presença. A paisagem como sua indeterminação original retorna no *espaço literário*, onde ela ainda não é, e pode nunca vir a ser.



130



131

Metamorfose das imagens

Dentre os diversos conceitos criados e percorridos até o momento, pela passagem e abordagem dessas várias paisagens e sobretudo em relação à existência em duração do processo criativo, aponto agora para a personagem, Anna Maria Sibylla Merian, mais um jardim interno à dissertação, um recorte poético, dentre tantos que nasceram de uma primeira paisagem, como frutos de uma natureza contemplada. Para tal abordagem, escolhi como referência o livro *Chrysalis, Maria Sibylla Merian and the secrets of metamorphosis*, da escritora Kim Todd, que faz, além de uma biografia detalhada da personagem, um panorama de toda uma época compreendida entre meados do século XVII e início do séc. XVIII.

Recorramos a uma breve árvore genealógica: Maria Sibylla Merian nasceu dia 2 de abril de 1647 em Frankfurt, Main, na Alemanha, filha de mãe alemã e pai suíço, que por sua vez era Matthäus Merian the Elder,¹³² um renomado gravador, dono de uma próspera casa de publicações em Frankfurt, especializada em ilustrações de paisagens e mapas. Curiosamente, a casa de impressões e publicações foi herdada de Theodor de Bry,¹³³ ourives e editor belga, especialista em gravuras em cobre, que por sua vez era avô da primeira mulher de Matthäus; Foi ele também que iniciou talvez a mais ambiciosa de suas publicações, o *Historia Americae*, mais tarde denominado *Grand Voyage*, que consiste em uma série ilustrada das aventuras dos primeiros trinta e cinco exploradores do Novo Mundo. As gravuras eram baseadas nas descrições dos viajantes, das quais De Bry mostrava, dentre diversas outras, as explorações francesas na Flórida, as aventuras do Caribe ao Peru, de Girolamo Benzoni's, o relato de John Smith sobre o encantamento dos Powhatans¹³⁴. O que antes seria só ouvido sobre as histórias do Novo Mundo poderia, através das gravuras, fazer ver imagens elaboradas a partir de relatos e descrições, algumas até extremamente pitorescas, com teor fictício, tais como as de enterros de princesas peruanas, técnicas de pesca de tartarugas, furacão tropical, o viajante e explorador espanhol Vazco Núñez de Balboa com uma pilha de ouro sobre o pé, Hans Staden capturado pelos nativos do Brasil, animais e seres raramente vistos, lendários, como o albatroz, o peixe voador e as sereias.

¹³² Matthäus Merian the Elder – Basel, setembro, 1593 – Bad Schwalbach, junho, 1650.

¹³³ Theodor de Bry – Liège, 1528 – Frankfurt, 27 de março de 1598.

¹³⁴ Povo indígena americano do oeste da Virgínia.

A série de pranchas que ilustravam as curiosidades do *Grand Voyage*, após a morte de Theodor de Bry, foi continuada por Matthäus Merian, pai de Sibylla, até 1634.¹³⁵

Quando Merian o velho morreu em 1650, deixou sua editora para a mãe de Sibylla, que então, um ano depois, casou-se com o pintor flamengo Jacob Marell.¹³⁶ O novo pai incentivou a nova filha, que com 13 anos começou a desenhar insetos e plantas que colecionava.

*Em minha juventude, gastei meu tempo investigando insetos. No início, comecei com os bichos-da-seda, na minha cidade natal, em Frankfurt. Percebi que outras lagartas produziam lindas borboletas e mariposas, e que bichos-da-seda faziam o mesmo. Isso levou-me a recolher todas as lagartas que eu poderia encontrar, a fim de ver como elas mudavam.*¹³⁷

Em 1665, Sibylla casou-se com um aprendiz de seu pai, chamado Johann Andreas Graff,¹³⁸ com quem teve duas filhas. A família mudou-se para Nuremberg, onde a moça, agora com 18 anos, continuou pintando em pergaminhos e linhos, criando bordados para padrões e dando aulas, o que garantia a renda da família.

Em seu livro, Kim Todd, conta que a menina Merian, inicialmente, quando criança na Alemanha, começou estudando insetos, em jardins perto de casa, especialmente lagartas e borboletas, que os estudiosos da época acreditavam vir de “geração espontânea da lama”, segundo a ideia Aristotélica. Os insetos nasceriam da lama, do orvalho, de livros, e até da neve velha; mariposas surgiam de pelos velhos de carneiro; anelídeos de queijos; gotas de chuva produziam sapos, e os cachos de cabelo femininos, quando deixados ao sol viravam cobras. O enciclopedista romano Plínio o Velho, inclusive, incluiu dentre diversas suposições as ideias Aristotélicas em sua conhecida *História Natural*.

Embora São Tomás de Aquino tenha concluído que a geração espontânea de insetos era um trabalho do diabo, o Papa Inocêncio V, no século XIII, havia declarado que a crença correu contra o ensinamento da igreja, uma vez que toda a vida foi criada nos primeiros dias

¹³⁵ Dados extraídos de livro de Kim Todd: *Chrysalis: Maria Sibylla Merian and the Secrets of Metamorphosis*, p. 27.

¹³⁶ JACOB MARELL. 1614 – 1681.

¹³⁷ MARIA SIBYLLA. Prefácio de *Metamorphosis insectorum Surinamensium* – Metamorfose dos insetos de Suriname. 1705.

In my youth, I spent my time investigating insects. At the beginning, I started with silk worms in my hometown of Frankfurt. I realized that other caterpillars produced beautiful butterflies or moths, and that silk worms did the same. This led me to collect all the caterpillars I could find in order to see how they changed.

¹³⁸ JOHANN ANDREAS GRAFF. 1637 – 1701.

da criação, no Gênesis. A interpretação religiosa comparava a larva com o corpo de Cristo e a borboleta com sua ressurreição. Os filósofos da natureza já vinham colocando em dúvida a ideia ortodoxa sobre a geração espontânea, e no final dos anos de 1660, o microscópio, invenção do início do século em questão, já trazia descobertas sobre a natureza dos insetos, o que clarearia algumas questões misteriosas sobre a natureza. De qualquer forma, a tradição grega prevaleceu na comunidade científica e, contra esse pressuposto, Sibylla continuou estudando a transformação das borboletas e as plantas das quais se alimentavam. Ilustrou todas as espécies e fases de transformação dos insetos, catalogou também as flores e foi a primeira a ilustrar alimentos nunca vistos antes, como o abacaxi, que conheceu em sua viagem ao Suriname. De todos os seus projetos, vários publicados, os mais importantes são: *Florum Fasciculi Trés – Novo Livro de Flores*, com um primeiro volume, publicado em 1675 e um segundo, com as segunda e terceira partes do livro, completando 36 gravuras na totalidade, em 1680; *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung – The Caterpillar, Marvelous Transformation and Strange Floral Food*, publicado em 1679, republicado em 1683 e mais uma vez em 1717 por sua filha Dorothea, em uma edição memorial; o livro apresenta as fases de desenvolvimento das diferentes espécies de borboletas e das plantas das quais se alimentavam; e finalmente, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, pesquisa que desenvolveu na América do Sul, com primeira e única edição em 1705.

A iconografia da *Enciclopédia* é poética porque os transbordamentos do sentido sempre têm nela certa unidade, sugerem um sentido último, transcendente a todas as *tentativas* de sentido.¹³⁹

Kim Todd, conta toda a história da artista entomologista, cheia de detalhes de uma época, sobre esse período compreendido entre meados do século XVII e início do XVIII, período em que o alfabeto já começara a ser usado como ordem enciclopédica; a natureza entra na ordem científica; em 1665 a peste bubônica crescia em Londres, e doutores e padres competiam em busca de novas curas; Robert Hooke viu através de um microscópio as células; a *Royal Society of London* publicou suas primeiras transações, mostrando Júpiter através de um telescópio; quando ocorre a descoberta de um inesperado monstro, com uma língua de três pontas, como um cachorro do inferno; no livro *Subterranean World*, o padre Jesuíta Athanasius Kircher descreve como recebeu de um caçador romano uma cabeça de dragão,

¹³⁹ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 125.

que infelizmente estava muito decomposta para ser exposta em seu museu;¹⁴⁰ dentre tantos outros.

Na Holanda, notei com muito espanto que belos animais vieram do Oriente e das Índias Ocidentais. Eu fui abençoada por ter tido a chance de olhar para ambas as caras coleções do Doutor Nicolaas Witsen, prefeito de Amsterdã e diretor da Sociedade das Índias Orientais, e do Sr. Jonas Witsen, secretário de Amsterdã. Além disso, também vi as coleções de Fredericus Sr. Ruysch, doutor em medicina e professor de anatomia e botânica, Sr. Livinus. Vicente, e de muitos outros. Nestas coleções, encontrei inúmeros outros insetos, mas finalmente se aqui sua origem e sua reprodução é desconhecida, se levanta a questão de como se transformam, a partir de lagartas até crisálidas e assim por diante. Tudo isto tem, ao mesmo tempo, me levado a empreender uma longa e sonhada viagem para o Suriname.¹⁴¹

Sybilla trabalhou no Suriname durante dois anos, viajando ao redor da colônia, a desenhar animais e plantas locais. Em 1701, dentre outros fatores, a malária, a força a regressar à Holanda, onde quatro anos mais tarde publicaria a primeira edição do livro *Metamorphose Insectorum Surinamensium*. Mantendo sua própria “coleção” de espécies vivas, pode então concluir sua maior meta, desenhar a metamorfose. Na época, embora vários gravadores e aquarelistas empenhassem sua obra no registro da natureza, era muito raro que alguém se interessasse por insetos devida a sua má reputação, sendo coloquialmente chamados de “bestas de Satanás”, ainda mais uma mulher, que, quando se envolvia com insetos e os guardava em casa, certamente seria uma bruxa. No entanto, Sibylla descreveu os ciclos de vida dos insetos de 186 espécies, evidenciando a impossibilidade de nascerem da lama por geração espontânea. Sua classificação de borboletas e mariposas é cientificamente relevante ainda hoje e as dezenas de gravuras e aquarelas formam um conjunto de livros único e raro.

Criei a primeira classificação de todos os insetos que tinham crisálidas, as borboletas diurnas e as mariposas noturnas. A segunda classificação é a dos caracóis, vermes, moscas e abelhas. Conservei os nomes indígenas das plantas, pois elas ainda estavam em uso na América, tanto pela população local quanto pelos índios.¹⁴²

¹⁴⁰ Cf. TOOD: *Chrysalis: Maria Sibylla Merian and the secrets of metamorphosis*.

¹⁴¹ SIBYLLA MERIAN. Prefácio de *Metamorphosis insectorum Surinamensium* – Metamorphose dos insetos de Suriname. 1705.

In Holland, I noted with much astonishment what beautiful animals came from the East and West Indies. I was blessed with having been able to look at both the expensive collection of Doctor Nicolaas Witsen, mayor of Amsterdam and director of the East Indies society, and that of Mr. Jonas Witsen, secretary of Amsterdam. Moreover I also saw the collections of Mr. Fredericus Ruysch, doctor of medicine and professor of anatomy and botany, Mr. Livinus Vincent, and many other people. In these collections I had found innumerable other insects, but finally if here their origin and their reproduction is unknown, it begs the question as to how they transform, starting from caterpillars and chrysalises and so on. All this has, at the same time, led me to undertake a long dreamed of journey to Suriname.

¹⁴² Sybilla Merian, Maria. Prefácio de *Metamorphosis insectorum Surinamensium* – Metamorphose dos insetos de Suriname. 1705.

Dentre tantos outros registros de viajantes da época, Sibylla particularmente revelou a metamorfose a partir do desenho, nesse espaço entre a pesquisa científica, a curiosidade sobre o mundo e o desenvolver de uma técnica dentro do universo da arte. Esse desenvolver técnico, sendo também uma curiosidade sobre o mundo, é uma passagem por esse território tão importante do caminhar da paisagem, de seu movimento: o registro, a anotação de elementos da natureza focalizados através de uma janela com um rumor enciclopédico, que *é ao mesmo tempo uma obra didática, fundada em consequência sobre uma exigência severa de objetividade (de “realidade”) e uma obra poética, em que o real é continuamente ultrapassado por outra coisa (o outro é o signo de todos os mistérios).*¹⁴³ Esses desenhos, como anotações científicas, às vezes trazem um registro fiel de conchas, pequenas plantas, ou insetos, mas quando procuram registrar animais ferozes, ou espécies raramente vistas, ou relatadas apenas, trazem aliados à observação não exatamente a imaginação, que, por sua vez, é imprescindível à representação, (pois permite a comparação autorizando a linguagem) mas a incerteza em relação aquilo que observavam, que escutavam ou que liam. Era a imagem criada na experiência de quem viveu, viu, contada a partir da memória, que já impõe suas limitações (limites que já metamorfoseiam o vivido no imaginário) a uma outra pessoa, que, ao escutar, podia imaginar o ser ou o local da forma que bem lhe aprouvesse, criando então a imagem resultante, que, quando impressa ou desenhada, sossegaria ou alimentaria boa parte das imaginações que tocasse. Esses pequenos focos, cada um com seu específico fim, aliados, trazem a imagem mais próxima à escrita, através do relato, da descrição, ou pelo menos apontam para essa direção, do testemunho. Quando Sibylla Merian mede a metamorfose da natureza, minuciosamente, obsessivamente, expõe o processo de transformação da natureza, e consequentemente dos mistérios do desconhecido da imagem em si, do surgimento da imagem poética e de sua autonomia, que brotam no imaginário. Dessa forma, a partir da metamorfose natural, toca literalmente na metamorfose que envolve o desenho. Ambas metamorfoses que sempre existiram, antes de serem nomeadas, descobertas também a partir de uma origem na imagem poética. As imagens aparecem no papel saindo de sua imaginação, elas se presentificam a partir de uma ausência presente, criando sua própria realidade. Em

I created the first classification for all the insects which had chrysalises, the daytime butterflies and the nighttime moths. The second classification is that of the maggots, worms, flies and bees. I retained the indigenous names of the plants, because they were still in use in America by both the locals and the Indians.

¹⁴³

BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 128.

uma busca por tranquilizar, amenizar o medo diante do desconhecido, do inominado, cria-se um limite que constata o saber, surgindo mais uma ilusão de serenidade. A metamorfose é condição fundamental da pintura, do desenho, e quando é literalizada, a partir de uma observação científica, que busca o máximo de rigor, se explicita, tornando redundante esse estado de mutação da imagem. A imagem que sendo matéria do imaginário não perde seu movimento jamais.

As pranchas de seu tratado entomológico trazem interessantes formas de composição. Por ora, papéis ou panos presos com alfinetes são realisticamente representados sobre paisagens ao fundo, abrindo janelas dentro de janelas. Os seres são organizados didaticamente, mostrando uma direção de leitura, desde o girino até o sapo já concluído, direções cíclicas muitas vezes, sugerindo um movimento didático. Curiosamente, também alguns répteis aparecem como grandes dragões, devorando cobras que se contorcem, cenas que certamente Sibylla observou, mas ao transformar em aquarelas, usando parte da memória, mostram o transformar dessas mesmas imagens em si, o que gera uma diferença nesses desenhos, formando uma espécie de bestiário de Maria Sibylla Merian.

Os textos científicos, que descrevem as imagens já altamente descritivas não abalam em nada as imagens em sua independência, não diminuem em nada o impacto que causam, buscam clarear o conhecimento, definir os limites do saber, e arrastam essas descobertas da pesquisa como processo que desencadeia um resultado. Os textos de uma área teoricamente diversa à artística, estrangeiros, abrem uma janela diferente da que é aberta pelas pinturas ou gravuras, abrem uma janela dentro e fora da janela do quadro, são termos que tendem a complementar o fazer ver ainda além do já visto, tornando-se escorregadios, entre a imagem à qual tendem a se unir e a vida contemplada. As palavras científicas e funcionalmente classificatórias, que em livros de ciência são nomes, tabelas, ao lado das pinturas e gravuras, nascendo a partir delas, muitas vezes explicitando o redundante, transbordam e ganham um cunho estético, poético. Ganham forças que atravessam a imagem, vestindo novos significados, além do sentido científico.

Sibylla Merian criou recortes vagamente delimitados no tecido imanente da paisagem que os suporta, e criou paisagens existentes em seu estado poético. Além de tratar da paisagem, como natureza contemplada, trata da metamorfose dessa paisagem, das mutações de sua forma, um recorte que focaliza o movimento das imagens, uma busca por esse explicitar do já visível, do já mutável em si. Outra categoria exemplar do poético (ao lado do monstruoso): uma certa imobilidade. *Elogia-se sempre o movimento do desenho. Entretanto,*

*um paradoxo inevitável, a imagem do movimento só pode ser parada; para significar-se a si mesmo, o movimento tem de se imobilizar no ponto extremo de sua corrida; é a esse repouso inaudito, insustentável, que Baudelaire chamava a verdade enfática do gesto e que se encontra na pintura demonstrativa, aquela de Gros, por exemplo; a esse gesto suspenso, sobre-significante, se poderia dar o nome de numen, pois é bem o gesto de um deus que cria silenciosamente o destino do homem, quer dizer, o sentido.*¹⁴⁴

A metamorfose das imagens existe paralelamente à metamorfose da natureza; A primeira diz respeito ao intemporal, ao momento da suspensão, da fascinação, também existente na escrita e sua evocação constante de imagens; e a segunda trata da metamorfose da natureza, ponto inatingível e portanto impossível, como nos mostrou Cézanne. Fazer surgir a metamorfose através das imagens, torná-la possível ao saber, cientificamente explicável, estabelecer seu limite, era o que Sibylla fazia através da arte. Tentativa obsessiva de reproduzir o irreproduzível, narrar o inenarrável, que acabou revelando uma bela busca pela natureza e sua metamorfose em gravuras visíveis ainda hoje, de páginas e páginas recheadas com imagens/borboletas em suspensão.

* * *

¹⁴⁴

BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 127.



145

Memória – Claridade

Mas se nada acontecesse? Se o quarto permanecesse vazio? Se tudo que ocorre, todos os seres que entrevemos só contribuíssem para tornar o quarto visível, cada vez mais visível, mais suscetível de ser descrito, mais exposto à claridade de uma descrição completa, firmemente delimitada e no entanto infinita? O que haveria de mais apaixonante, de mais singular também, de mais cruel, talvez?¹⁴⁶

Maurice Blanchot, no texto “A claridade romanesca”,¹⁴⁷ nos aproxima da luz que vem de algum lugar atravessando a narrativa. Muitas vezes, ilumina um espaço descrito, detalhada e minuciosamente, que compõe algumas paisagens literárias, tempo lento e monótono, que o leitor muitas vezes pula, mas que é necessário, justamente para que seja deixado para trás; descrições rumorosas sussurrando que em algum momento algo vai acontecer e que muitas vezes simplesmente ambientam a leitura. A superfície brilhante que envolve o livro revelaria tudo, tornando tudo claro, exceto a si mesma. De onde vem essa luz que clareia a narrativa em um movimento no qual revela tudo a não ser sua própria origem? É justamente esse ponto cego, a *ilhota de ausência no centro da visão, o sol situado eternamente abaixo do horizonte, a mancha cega que o olhar ignora, enfim, que é o cerne da intriga*, que permite que nunca tudo seja absolutamente claro.

A descrição é a claridade da narrativa à medida que esclarece as palavras em si, expõe a narrativa, num esforço de ter sua própria voz, e não no sentido de deixá-la mais transparente, cognitiva, pois, como vimos, é exatamente o ponto cego que nos permite ver. Blanchot, então, começa a questionar se por acaso nada acontecesse, gerando a descrição *firmemente delimitada e no entanto infinita*. Descrever até deixar tudo absolutamente esclarecido é uma tarefa impossível, pois sempre persiste o invisível e, para isso, seria necessário uma descrição infinita e absolutamente representativa, em tempo real, como o mapa tão perfeito no qual se encontra esse mesmo mapa primeiro, de Lewis Carroll. Na literatura, a luz é, como imagem travestida de palavras, imagens que na verdade não podemos ver, são invisíveis e cintilam em seu desaparecimento, cada palavra trazendo milhares de iluminações.

A descrição da cena traz as lembranças de um suposto narrador, porque ele vive aquele momento sem estar ali, mesmo que ele esteja como personagem, mesmo que ele esteja como relator de uma *história real*. A imagem central, a provável pintura, nós não vemos, pois

¹⁴⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 235.

¹⁴⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 234.

é invisível, vemos as palavras e no entanto não podemos vê-las para realmente ver, como quando vemos alguém pela primeira vez, como quando nos deparamos com uma palavra nova, sem aparente significado no todo da frase. Esse paradoxo trás o nó que torna possível a leitura e a luz está aí: tornar claro, desvelar velando.

Esse véu é também a camada pictórica. Na pintura, a claridade, a iluminação é um dos elementos constitutivos de seu corpo, talvez o mais importante, visto ser o assunto principal quando se pensa tanto nas camadas pictóricas, quanto na escolha das cores, e principalmente no direcionamento do olhar daquele que observa, que vive a pintura. É a ambientação do espaço, um diálogo necessário com o branco. A luz é sua carne, sua existência como visibilidade e como imagem.

Inclusive, o processo utilizado nas pinturas renascentistas, por exemplo, é chamado de *veladuras*: a sobreposição de camadas transparentes de tinta que velam a cor e a forma que está abaixo, gerando uma nova camada resultante, que faz ver. É fato que uma cor colocada sobre outra cor muitas vezes vai fazer com que a cor antecedente pule para o primeiro plano, ou aponte para a porção superior da tela, mas não existe necessariamente no resultado final uma hierarquia das camadas pictóricas. Essa sobreposição de planos e também a questão da cor pressupostamente carregam a pintura, fazem parte de seu processo carnal, material, orgânico, e esse conhecimento empírico forma um dos possíveis conceitos do que seria a pintura, ou o pensamento pictórico, forma a memória da pintura: matéria, camadas e cor. A pintura é, sim, matéria pictórica, camadas, cor, mas é também, pensamento, composição, sonhos, histórias, palavras, narrativas, livros, ilusão, desilusão, paisagem... De todos esses termos podem-se criar pontos de vista que definam a pintura, é apenas mais uma escolha.

A luz que ultrapassa essas cortinas de cor é a mesma que ultrapassa as janelas-páginas do livro. Uma luz que possui um ponto cego e que vem de algum lugar ausente na imagem em si. É diferente da representação barroca da luz pintada de Caravaggio, por exemplo, que a partir do olhar do observador, ilumina a cena dentro do quadro. Falo aqui, de uma luz que *é a própria transparência da claridade fria graças a qual vemos tudo, pois é o vazio no qual tudo se torna transparência*.¹⁴⁸ Exercitando um pensamento a partir de um exemplo, imaginemos uma narrativa que descreva uma pintura, não como os textos científicos de Luis Emygdio Filho sobre as pinturas de Albert Eckhout,¹⁴⁹ textos que se aproximam do poético mas que

¹⁴⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 237.

¹⁴⁹ PINTO. Os indígenas do Nordeste II: 64-65. In: VALLADARES, ECKHOUT, MELLO FILHO. *Albert Eckhout: a presença da Holanda no Brasil - século XVII*.

descrevem cada pormenor da imagem já existente e a tornam mais próxima do texto, ou como também os textos diários científicos de Maria Sibylla Merian que contornam e se metamorfoseiam nas imagens, mas como uma pintura que exista apenas como palavras e imagem mental, na imaginação, que exista apenas no mundo real da linguagem literária. Uma pintura feita por palavras, em um paradoxal estado, afinal a pintura não é um texto. Possuiria a luminosidade da descrição que a esclarece como palavra, palavras que tornam visível a imaginação, ou seja, que esclarecem de alguma forma, mas nunca da forma que a pintura é realmente, como forma visível; Seria apontada por palavras e infinitamente imaginada, existente em múltiplos estados na imaginação que se tornará a memória de cada leitor. Essas palavras fariam ver a pintura no espaço literário, como invisibilidade, desaparecendo como pintura e ressurgindo como desaparecimento.

Essa luz esclarecedora, no sentido de explicitar, de fazer surgir, e principalmente fazer um recorte, juntamente com a existência que traz em si um ponto cego, é que torna a arte possível. Blanchot escreve que é o buraco da narrativa, de onde sai a sua luz, um buraco existente entre a voz que narra e a voz que se escuta, *a estranha luz igual, errante que ora nos parece vir da infância, ora do pensamento, ora do sonho, pois ela tem do sonho a precisão, a suavidade e a força cruel.*¹⁵⁰ A narrativa é esse percurso, que *ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar.*¹⁵¹

A cena apresentada é em ambas as realidades, narrativa e pictórica, *uma superposição de detalhes, figuras, de lembranças pela metamorfose e a inflexão insensível de um desenho ou de um esquema em torno do qual tudo o que o viajante vê se organiza e se anima.*¹⁵² É o que forma os *movimentos pelos quais a imagem central, que não vemos, que não podemos ver, pois ela é invisível, se deixa olhar por um instante nas circunstâncias reais, como um leve espectro de claridade.*¹⁵³ O tempo, suspenso, desordena o passado, o presente e o futuro; *o tempo sonhado, o tempo lembrado, o tempo que poderia ter sido, o futuro, enfim, se*

¹⁵⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 240.

¹⁵¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 6.

¹⁵² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 236.

¹⁵³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 238.

*transformam incessantemente na presença irradiante do espaço, lugar de expansão da pura visibilidade.*¹⁵⁴

Conclui-se que a luz ilumina essa pesquisa como um fator fundamental que une os três focos abordados, a literatura, a pintura e a paisagem. Não há literatura e pintura sem a paisagem e não há paisagem na literatura e na pintura sem as possíveis abordagens de luz, sem a iluminação que gera a escolha das cores, a escolha das personagens, das texturas, quartos, palavras, e principalmente, sem o *esclarecimento* que rege invisivelmente todos os símbolos, rostos, rastros e sonhos que formam o imaginário. Esse trio, literatura, pintura e paisagem, que não se desassocia da claridade está também imerso na memória.

A memória, colocada junto à paisagem por vários teóricos, como na introdução do livro *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin, ou no livro *Paisagem e memória*, de Simon Schamma, é um assunto indissociável de nossa percepção da mesma. Não apenas por sempre nos lembrarmos das paisagens de nossa infância, das sensações que formam essas paisagens, criando sempre a ilusão de eternidade, mas porque *nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.*¹⁵⁵

Coloco a memória junto à claridade, porque é o tecido luminoso que molda as possíveis abordagens de timbres, que formam na literatura e na pintura suas paisagens.

Não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas. A consciência descarta essa lembrança como inútil e a reflexão teórica a considera inexistente. Assim nasce a ilusão de que a lembrança sucede à percepção.¹⁵⁶

Querer guardar a fotografia de alguém já pressupõe o seu esquecimento, já traz uma perspectiva de um futuro próximo. A *duração*, segundo Bergson, não é o tempo que uma coisa dura, sua durabilidade, e sim a invenção; como a metamorfose é a criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo: como, por sua vez, também é o pensamento embebido de memórias.

¹⁵⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 238.

¹⁵⁵ BERGSON. *Memória e vida*, p. 47.

¹⁵⁶ BERGSON. *Memória e vida*, p. 50.

... a duração é o que muda de natureza, é o movimento.¹⁵⁷

A visão do pintor é um nascimento continuado.¹⁵⁸

A questão da criação, e aqui mais particularmente a da pintura, aborda diretamente o conceito de Bergson. Na pintura, seu movimento é eterno e incessante, um nascimento continuado, por sua extensão de uma imagem à outra e por sua capacidade de criar a ilusão do instante, do fixo, do imutável. Não se trata apenas de camadas sobre camadas, advindas de um processo de construção de veladuras, esse processo ilude uma profusão de planos, linhas, símbolos, cores, linhas de força que coexistem (pacificamente ou não) em todas e de todas as direções.

A narrativa, sempre dependente de um ponto de vista, deveria ser escrita como que do interior, não pelo romancista cuja arte, abraçando tudo, domina o que cria, mas segundo o impulso de uma liberdade infinita mas limitada, situada e orientada no próprio mundo que a afirma, a representa e a trai (...) É sempre necessário lembrar ao romancista que não é ele quem escreve sua obra, mas que ela se busca através dele e que, por mais lúcido que deseje ser, ele está entregue a uma experiência que o ultrapassa.¹⁵⁹

Para Blanchot, Mallarmé dotou o homem de uma experiência nova: o espaço como aproximação de um outro espaço, origem criadora e aventura do movimento poético; vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa. O livro *por vir* traz essa *duração* de que fala Bergson sobre a memória, afinal a obra é a espera pela obra. Blanchot: *Nesse espaço – o próprio espaço do livro – jamais o instante sucede o instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível. Bergson : nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.*

A percepção da paisagem está diretamente ligada a esta memória/duração, e conseqüentemente à construção dessa própria noção de paisagem, de sua aproximação ou afastamento da arte. Não é o meio escolhido, uma tela, um texto ou a própria terra que trará a proximidade ou não da paisagem, pois ela é pré-existente em qualquer processo de criação, sua percepção é evidente, advinda inclusive de uma memória pré-natal: *Com efeito, que*

¹⁵⁷ BERGSON. *Memória e vida*, p.11.

¹⁵⁸ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 22.

¹⁵⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 239.

somos, que é nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes dele até, já que trazemos conosco disposições pré-natais? É certo que pensamos apenas com uma pequena parte do nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos.¹⁶⁰

A memória no *Espaço literário* é integrada às abordagens de luz. Memórias datadas ou não, históricas ou não, ao fazerem parte do estado de impossibilidade da obra, dizem respeito ao *incessante*. Pois, para o escritor, *escrever é agora o interminável, o incessante*.¹⁶¹ Ao entregar-se ao *fascínio da ausência de tempo*, o escritor está sujeito à suspensão, que consiste em aflorar um tempo que é *a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, nem remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o incessante*.¹⁶²

Como corredor de acesso às janelas, por onde irradiará claridades que tornam visíveis os cômodos dessa casa/dissertação, tomando como chão a noção de *incessante*, anteriormente apresentada, criada por Maurice Blanchot, gostaria de reabrir um espaço para o artista já anteriormente citado, Farnese de Andrade, mesmo que seja a partir de contrapontos, formas diversas de se abordar o tempo que envolve o processo criativo. Não cabe aqui uma análise aprofundada de sua produção, mas cabe trazê-lo também como imagem carregada de significativos pontos relativos à paisagem e sua metamorfose, principalmente quando o foco é luz e memória.

Quando dentro do assunto paisagem, abordo a paisagem como natureza contemplada e também a paisagem da obra, do *exterior*, a memória como tecido de sua massa corpórea, a luz como parte fundamental de sua constatação, a metamorfose buscada por Sibylla Merian e finalmente a *duração* de sua existência como recorte vagamente delimitado, não consigo pensar em mais forte presença do que a de Farnese.

Rodrigo Naves, em seu texto sobre o artista,¹⁶³ tratando de um outro tempo, fala sobre a permanência do passado sobre o presente, um passado que não é esquecido, é como um fóssil que sempre retorna, como o mar que por vezes faz voltar destroços em suas margens. *Para Farnese de Andrade o indivíduo é sedimentação – nele se deposita toda sorte de*

¹⁶⁰ BERGSON. *Memória e vida*, p. 48.

¹⁶¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16.

¹⁶² BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 90.

¹⁶³ NAVES. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 12.

resíduos, para ele convergem forças que atuam lenta mas profundamente, e dele quase nada emana. (...) o mundo que se constitui por essa via tem uma natureza claustrofóbica, feita de arranjos definitivos, inarredáveis.¹⁶⁴ É importante ressaltar que, mesmo sendo diferente da noção trazida por Blanchot, de *incessante*, em que o presente é apenas passagem, mesmo que Farnese estanque esse tempo, claustrofobicamente nos deixando sem ar, como se não fosse possível voltar atrás, mesmo assim, esses depósitos de memórias sem lugar certo, abandonadas ao tempo, que se tornam os objetos do artista, tocam no aspecto *incessante* que cerca a obra. O próprio Rodrigo Naves completa sua colocação com a questão de que, de um ponto de vista estritamente formal, essa situação tem traços paradoxais, devido às origens das quais a própria possibilidade do tipo de agenciamento realizado por Farnese surge: *Quando se rompe com a unicidade do real, quando o mundo deixa de ser algo pleno e irremanejável.*¹⁶⁵

Seus objetos ocupam vários momentos distintos, mas em sua configuração sempre trazem a junção de diversas paisagens, troços e destroços de inúmeras memórias, dos quais não se sabe ao certo as origens, e que estarão reunidos em uma *grande alegria*, título da composição final, apresentada, destinada. Destinada a quem? A quê? Apenas a si mesma.

Essa grande alegria acontece justamente porque para Farnese, como escreve Rodrigo Naves, *na obra de arte as relações se eternizam, pois encontraram sua destinação.*¹⁶⁶ Que é justamente a obra em si; *que a obra seja infinita, isso significa (para Valery) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito (...). O infinito da obra é tão só o infinito do próprio espírito.*¹⁶⁷

É no interior da obra que se encontra o fora absoluto – exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo, de modo que ele precisa, por um movimento muito arriscado, ir incessantemente até o extremo limite do espaço, manter-se como que no fim de si mesmo, no fim do gênero que ele acredita seguir, da história que acredita contar, e de toda escrita, ali onde não pode mais continuar: é ali que ele deve ficar, sem ceder, para que ali, em certo momento, tudo comece.¹⁶⁸

Em muitos de seus objetos intitulados “Viemos do mar”, o limite, de onde viemos e

¹⁶⁴ NAVES. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 14.

¹⁶⁵ NAVES. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 14.

¹⁶⁶ NAVES. A grande tristeza. In: *Farnese de Andrade*, p. 15.

¹⁶⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 12.

¹⁶⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 131.

para onde iremos, é o mar, exatamente como os sentidos que constroem para si mesmos, como a imagem que surge com a palavra ao mesmo tempo em que a palavra a faz desaparecer.

Nos objetos de Farnese, é mais fácil perceber a luz que atravessa as coisas, a luz que se mostra e se movimenta através das coisas, que as revela e vela e que depende delas: nas gavetas e quartos fechados, abertos, dos oratórios e armários; nas gamelas e nas paisagens submersas, realmente submersas em sua eternidade; na *still life* gravada no fundo de uma bandeja agora sem uso rotineiro e utilitário, no congelamento de sua deterioração no mundo; nos cantos empoeirados de sua decomposição composta; nas fotografias reveladas que pouco revelam, existe a *lucidez* de uma estreita porta, que fenda a completa ausência de luz. Atravessamos essas memórias reorganizadas pelo ponto de vista farnesiano, memórias que não tendo mais recipientes que as constatem, são rearranjadas evocando novos significados, fazendo eco sobre as novas memórias que as tocam. São passado (desconhecido e conhecido, peças regurgitadas pelo mar, peças encontradas em uma loja de belquior), são presente (encontro efusivo com o olhar de Farnese que irá recondicionar as peças até o momento em que as olhamos hoje) e são futuro (apontam para um momento que está por vir, a todo instante, a um destino que é desconhecido e que pode já ser passado) em um só instante que está por si em movimento, a se acirrar em um momento que finge ser estático.

As percepções estrangeiras da paisagem, a partir das imagens e textos poéticos, explicitam a importância da relação entre paisagem, memória e arte. Quanto mais tênues são os limites entre esses espaços, mais próximos tornam-se como entidades e mais infinito parece tornar-se o processo de criação. Compreender o processo de criação é um projeto infinito, visto estar em constante movimento juntamente às paisagens e aos corpos-paisagens, mas é uma experiência ricamente infinita inseri-lo em si mesmo em busca de uma impossível resposta, motor de novas descobertas.

quando eu vejo as narrativas, mesmo as narrativas antigas, do Ocidente, as mais antigas, elas sempre são datadas. Nas narrativas tradicionais do nosso povo, das nossas tribos, não tem data, é quando foi criado o fogo, é quando foi criada a lua, quando nasceram as estrelas, quando nasceram as montanhas, quando nasceram os rios. Antes, antes, já existe uma memória puxando o sentido das coisas, relacionando o sentido dessa fundação do mundo com a vida.¹⁶⁹

* * *

¹⁶⁹ KRENAK. *Antes, o mundo não existia*. Tempo e História, p. 202-203.



170

Janelas. Como evitar ver nelas a metáfora do olho? Fiando-a, ela produz suas próprias submetáforas: tela do véu, ponto cego, estriamentos do bater de pálpebras, humores do corpo, esta lágrima, este sorriso, as nuvens dos pensamentos da tarde ou da manhã, e também a alma, cuja janela é o olho, que governa a visão.¹⁷¹

No presente capítulo, abro três estreitas janelas em três universos literários, tocando em aspectos que dizem respeito à vaga delimitação de espaços, à construção de narrativas que narram seu próprio relevo processual e, principalmente, encarnam e explicitam a *outra paisagem*, existente como *exterior*, enquanto *espaço literário*. As janelas aqui abertas, como notas, emolduram paisagens que apontam para o início de um fechamento, que não é exatamente uma conclusão, mas sim a aproximação do Jardim. Os três textos em questão, “Idéias do canário” de Machado de Assis, “A espiral e o quadrado” do livro *Avalovara*, de Osman Lins, e “Chuva oblíqua” de Fernando Pessoa, encontram-se em anexo, ao final da dissertação.

Janela I - Idéias do Canário - *O mundo, meu querido.*

Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito.
 — Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?
 — Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?
 O mundo, redargui o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.¹⁷²

“Idéias do canário”, conto de Machado de Assis, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*¹⁷³ em 1895, destaca-se dentro do assunto proposto por tratar do deslocamento do ponto de vista, da percepção do espaço a partir de um canário comprado por um professor em uma loja de belchior. Os limites estabelecidos pela palavra e pelas sensações do canário, limites vagamente construídos, se modificam ao decorrer do próprio conto Machadiano.

¹⁷¹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 137.

¹⁷² ASSIS. Idéias do canário. In: *O Alienista e outros contos*, p. 73.

¹⁷³ A *Gazeta de Notícias* foi um periódico publicado no Rio de Janeiro, do último quartel do século XIX até 1942. Fundado por Manuel Carneiro, Ferreira de Araújo e Elísio Mendes, circulou a partir de agosto de 1875. Inovador em seu tempo, abriu espaço para a literatura (que publicava em folhetins) e debatia os grandes temas nacionais. Antimonarquista e abolicionista, foi em suas páginas que José do Patrocínio (sob o pseudônimo de *Prudhome*) iniciou a sua campanha pela Abolição (1879). Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, entre outros, também escreveram em suas páginas.

No século XVI, o pintor flamenco Joachim Patinir na pintura conhecida como "Paisagem com São Jerônimo", originalmente intitulada *Saint Jerome in the desert*, datada em 1515, descreveu, a partir do ponto de vista de um pássaro, um vasto e abarcador panorama com um campo representado em detalhes; Ele é considerado oficialmente por alguns historiadores o inventor da especialidade "landskap".¹⁷⁴

Como o pintor e o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?¹⁷⁵

O canário filósofo e seu ponto de vista aéreo reveria o mundo com profundidade, como o pintor que têm sua visão como um nascimento continuado. Trata-se de uma percepção fenomenológica de um canário que vê o mundo literalmente como aquilo que percebe em seu ângulo de visão, porém, enquanto esse mundo se modifica, ele acaba sempre indo em direção à ilusão e à mentira. Ou seja, o que não está no seu campo de visão, o que não está em sua descrição detalhada, em sua paisagem descrita ao longo do conto, não existiria realmente, seria ilusão.

É instigante pensar que paira a dúvida de que, se a todo o momento o canário já sabia que existia um mundo muito maior do que o percebido, esse mundo além de sua percepção era pura ilusão, pois o fato de não poder vivê-lo tornava-o uma mentira. A dúvida paira pelo conto e, baseando-se na percepção do personagem, cabe a questão do que seria o mundo percebido; aquilo que temos diante de nós, limitado por nosso ponto de vista e deslocamento, aprisionados por uma gaiola, ou o conhecimento de um mundo infinitamente maior e impossível que se apresenta em sua invisibilidade? É preciso, segundo Merleau-Ponty, reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo, e lembrar que o deserto possui as duas possibilidades, o infinito e o finito.

Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

— O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.

¹⁷⁴ Informação retirada do site oficial do *Musée du Louvre* / A. Dequier – M Bard, a respeito da pintura *Saint Jerome in the desert* de Joachim Patinir. c. 1515 / © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard. Autoria dos textos : Guillaume Kazerouni.

¹⁷⁵ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 87.

Evoco mais uma vez Maurice Blanchot, tratando de um espaço determinado, sobre a Questão: *Toda questão é determinada. Determinada ela é esse próprio movimento pelo qual o indeterminado ainda se mantém na determinação da questão.*¹⁷⁶ Apoiando-se no inacabamento, *a questão é o desejo do pensamento.*¹⁷⁷ E a resposta seria a desgraça da questão, afinal, ela espera pela resposta e esta não a apazigua, embora encerre algo, não finaliza a espera que é a questão da questão, chamada pelo filósofo de a *Questão mais profunda.*¹⁷⁸ Quando o canário é questionado, está respondendo à questão, dentro do espaço literário, questão que é o próprio conto. Como incompletude, a palavra que interroga afirma por todo tempo não ser mais do que uma parte, e sua estrutura é esse inacabamento, que não se conclui com nenhuma resposta.

Em devir, o professor diz: *Todo eu era canário.* Todos nós entramos no estado devir-canário dentro da questão que percorre a paisagem do conto. E o professor fica ávido pela esperada definição do mundo, que passa a existir devido às definições do canário filósofo. O mundo torna-se essa paisagem na escrita em constante movimento de definição, resultante de uma busca pelo ilusório e pelo mentiroso (talvez desconhecido, paira a dúvida). A espera passou a ser o estado de existência do professor, e isso não está diretamente relacionado ao processo criativo? O espaço ilusório que move qualquer manifestação artística, fruto de uma questão sem resposta absoluta, passa a ser o alimento que forma o próprio conto.

Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. **Todo eu era canário.**

Na narrativa, a paisagem se explicita enquanto é descrita, se explicita em sua ausência, visto que quanto mais o canário a descreve menos realmente a sabe, quanto mais as palavras tentam dar conta do visível, da descrição daquilo que envolve e forma uma paisagem, mais elas mostram a negação das substâncias do que representam.¹⁷⁹

Blanchot escreve que *nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sobre a forma cômoda de um nome;*¹⁸⁰ Essa relação de poder entre aquele que fala e aquele

¹⁷⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 42.

¹⁷⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 43.

¹⁷⁸ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 45-6.

¹⁷⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 299.

¹⁸⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 45.

que ouve trata da dialética do mestre e do discípulo, do rei e do escravo, que nos obceca, como conclui Blanchot, e essa mesma relação entre aquele que fala, que traz a definição das coisas, os nomes certos sobre as imagens, e aquele que ouve, que recebe e aprende, se inverte no conto de Machado de Assis (professor e canário). Essa inversão de patrão e escravo, que também acontecerá na janela que abrirei posteriormente sobre o livro *Avalovara*, de Osman Lins, tem essa relação com a utilização do nome como determinador que, quando habita a superfície poética, se dilui, metamorfoseia-se na própria estrutura, paisagem do acontecimento poético que é o livro em si. Nomear o mundo, defini-lo, é a chave que procura o professor; No entanto, o canário trila as bandeiras despregadas e se diverte com as palavras que evoca, modificando dessa forma as relações de poder, constrói sua liberdade, mas uma liberdade sem poder, que se perde de vista no horizonte azul e infinito do céu, ou em outras palavras, no livro-céu.

Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.

— Que jardim? que repuxo?

— O mundo, meu querido.

— Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço *infinito* e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior.

— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

O canário também vai ao encontro do mundo, como o pintor. A sua visão através das palavras, indo ao encontro do imaginário, é um nascimento continuado. Ele é parte desse desenho que percorre a paisagem dentro da escrita. Quando nega a existência de uma loja de Belchior, nega com isso todas as palavras que percorrem o conto, nega a existência do próprio conto, como parte do mundo que tenta definir.

* * *



181

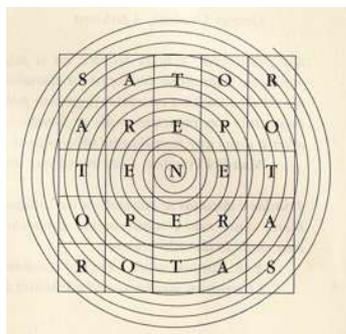
¹⁸¹ PATINIR. *Saint Jerome in the Desert*. c. 1515 .Oil on panel, H. 0.78 m; W. 1.37 m. Don de Sir Joseph Duveen, marchand de tableaux, Londres, 1923 – 1923; R.F. 2429. Referência: site oficial do *Musée de Louvre*.

Janela II - Avalovara - A arquitetura de uma narrativa

Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.¹⁸²

O quadrado mágico, labirinto de letras ou Enigma de Sator (Sator, Arepo, Tenet, Opera, Rotas), cujo autor se desconhece e se julga datar do século III d.C., é utilizado no livro *Avalovara* de Osman Lins e será rico caminho a trilhar, por concentrar alguns aspectos interessantes ao assunto abordado. O autor utiliza a delimitação desse espaço quadrado de letras e palavras enigmáticas sublinhado e subordinado pelo outro espaço, o tempo, que seria a espiral, para construir seu romance serialmente. Como em todos os espaços criativos, é uma escolha que se faz por um espaço apenas vagamente delimitado, alicerce para a criação.

A espiral não tem começo nem fim. Somos nós que impomos limites em ambas extremidades. Ela começa no sempre e o nunca é seu termo. Como fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?.¹⁸³



O que desde logo prende em *Avalovara* é a poderosa coexistência da deliberação e da fantasia, do calculado e do imprevisto, tanto no plano quanto na execução de cada parte.¹⁸⁴

O labirinto acróstico e anagramático escolhido por Osman Lins em *Avalovara* possui uma chave fornecida pelo filósofo Gustav René Hocke: Sator: semeador /Arepo: nome do semeador /Tenet: conduz /Opera: trabalho /Rotas: Rodas. Deus (semeador) domina (conduz) a

¹⁸² LINS. *Avalovara*, p. 29.

¹⁸³ LINS. *Avalovara*, p. 16.

¹⁸⁴ CANDIDO. Apresentação do livro de LINS. *Avalovara*, p. 9.

criação (rodas) e as obras dos homens (trabalho), ou então “O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos”.

Uma leitura que se faz em todas as direções, formando 13 frases anagramáticas. *É de notar que a disposição da palavra central TENET forma uma cruz e que, se a leitura se fizer através da técnica de salto de cavalo, como no xadrez, se poderá então obter também a frase Pater Noster, assim como AO, monograma de Cristo e tradução de Alpha e Omega...*¹⁸⁵

Desse labirinto matemático, com outras interpretações além das indicadas anteriormente, o autor limita uma cena, um ponto que não é apenas de partida, é parte constituinte que atravessa os capítulos, enquanto os mesmos são subordinados a essa mesma linha que os atravessa, criando assim um romance em forma de labirinto. É fornecido o mapa e a escolha passa a ser do leitor, que pode seguir todos os passos até percorrer todo o labirinto ou então pode criar seu próprio caminho e, quem sabe, até se perder. Sobre o leitor, Blanchot, em *A parte do fogo*, fala que ele é quem faz a obra, lendo-a ele a cria. A única meta do autor é escrever para esse leitor e se confundir com ele, o que é uma tentativa sem esperança, *pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo de desconhecido, uma realidade diferente.*¹⁸⁶

A paisagem está em todos os âmbitos percorrendo o romance, não só nas viagens à Europa, a São Paulo, realizadas por Abel, objetivando seus encontros amorosos, nos quartos fechados e nas lembranças do protagonista, na metamorfose do narrador em autor e na fantasia composta, mas também no mapa que propõe o percorrer do leitor no livro. Essa paisagem cartográfica e poética é explicitada quando o processo de criação do mesmo está em evidência: *Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar.*¹⁸⁷ O romance, a partir das experiências do protagonista Abel com as mulheres que amou, percorre cada uma das figuras específicas de cada porta de entrada fornecida pelas letras do anagrama. Dentro desse espaço, portanto, selecionei a porção que compreende o capítulo (diluído no interior da narrativa) da letra S,

¹⁸⁵ HATHERLY. *A Experiência do prodígio - bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, p. 99.

¹⁸⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 297.

¹⁸⁷ LINS. *Avalovara*, p. 15.

sobre *A ESPIRAL E O QUADRADO*, conseqüentemente sobre o processo de realização do livro e sobre a narrativa que se desenvolve nesse espaço.

*Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria (...). Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.*¹⁸⁸

Mais uma vez o preceito de que as imagens parecem se formar ao invés de serem criadas. O definitivo é apenas a ilusão do instante em que se vive. Para isso, o autor escolhe a espiral, sem começo nem fim, ou melhor, como o próprio ressalta, ela seria infinda em seu exterior e interiormente possuiria os centros onde ela termina ou se inicia, *ela começa no nunca e o sempre é seu termo*. O Nunca e o Sempre nesse contexto são ilusões, afinal são termos que querem tratar da certeza: Para sempre, por toda a eternidade, e nunca mais, por toda a eternidade. No entanto, um está dentro do outro: o sempre nunca e o nunca para sempre. São termos que deixam o território sem limites definidos, questão que me remete à música e letra dos compositores Edu Lobo e Chico Buarque, em *Beatriz*: (...) para sempre é sempre por um triz (...).

Osman Lins começa esse “capítulo” desestabilizador com uma pergunta: *Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos hostis ao abstrato repudiam?*

O quadrado mágico pode ser visto, segundo o próprio autor, como uma janela. A janelas das salas e das folhas do papel, espaços com limites precisos, e a falada janela que na pintura tornou visível e determinável a paisagem. No caso, uma “paisagem” invisível vinda do Império Romano, em Pompéia a 200 a.C., onde residiam um servo e um senhor. Parecida com a história do canário filósofo e com as relações de poder que regem a fala, o senhor, Publius Ubonius quer que seu servo, Loreius, lhe traga respostas, e em troca, lhe dará a liberdade, o mundo.

A espiral sem início nem fim, sobre a janela delimitada, é uma bela imagem dos *espaços vagamente delimitados*. Duas paisagens, cada uma múltipla em si, evocando um terreno fértil para a criação ou formação de um acontecimento.

Quer Publius Ubonius, incapaz, não obstante suas perquirições, de concentrar-se no problema, representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu princípio

¹⁸⁸

LINS. *Avalovara*, p. 15.

refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras.¹⁸⁹

A busca mais uma vez é por uma junção da imobilidade à mobilidade, do calculado e do imprevisto, do preciso e do vago, e a narrativa é observada pelo narrador, que contempla os personagens com gratidão, *sobre os dois mil anos que a eles o unem*.

Assim que o servo descobre o enigma e conta sua proeza ao senhor, sem dizer as palavras propriamente, segurando sua descoberta para sentir maior grau de liberdade, os papéis se trocam, o senhor vira o escravo, da mesma forma que ocorre com o canário que diz que o dono da loja de belchior é que é seu escravo, que o alimenta, que limpa sua gaiola. Em ambos os textos, curiosamente, se invertem as relações dos personagens, um a partir da busca por um enigma, a definição do mundo, e o outro pela busca por um palíndromo anagramático que traz um campo instável, o mundo. O canário e Loreius, conquistando a liberdade poderosa na história, ao longo das descobertas das palavras, das próprias palavras que formam os dois textos: *Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir*.¹⁹⁰

Blanchot nos lembra que a literatura nega a substância que representa, e que essa é a sua lei, nega também os livros fazendo um livro com o que não são. Quando o escritor atravessa a experiência literária, produz um objeto que é em si um resultado de algo que por mais que seja fruto de uma idéia, é uma inovação extraordinária, imprevisível, de forma que é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que ele é. Levando essas questões em consideração, estendo esse raciocínio para o fato de que *o autor pode tudo, ele é o senhor de sua caneta*. A influência dos autores é tão grande que chega a transbordar o espaço reservado da realidade. *O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é*.¹⁹¹ Em outra parte, Blanchot

¹⁸⁹ LINS. *Avalovara*, p. 22.

¹⁹⁰ LINS. *Avalovara*, p. Pág. 22. Charada proposta ao servo por Ubonius, seu senhor, que o faz chegar à primeira palavra que se estabelece no centro do mapa, em forma de cruz: *Tenet*.

¹⁹¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 304.

escreve com outras palavras: *A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato, substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é agora dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura.*¹⁹²

Por último: não são todas, essas, concepções da inquietude humana – deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma – sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?¹⁹³

Blanchot atravessa a literatura com a idéia de que o ato de escrever é estar sempre atravessando um espaço limite, que é sempre superado, infinitamente, em um eterno retorno. Em *O livro por vir*, no capítulo “Para onde vai a literatura?”, ao voltar ao pensamento de Mallarmé de que *Todo pensamento emite um lance de dados*, fala da clausura e da abertura, do movimento em forma de esfera que é ao mesmo tempo fim e começo. Essa imagem é a delimitação do livro *Avalovara*, o ponto de partida que é também seu corpo, como já foi dito anteriormente. O devir é o sentido do livro, o devir do círculo: *O fim da obra é a sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra que, impedindo a obra de ser – Um lance de dados jamais, deixa voltar o último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu: o acaso, a obra, o pensamento, EXCETO na altitude TALVEZ...*¹⁹⁴

As duas frases: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos / O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*; são uma alegoria precisa e nítida da criação e do criador. O narrador fala desse processo inserido na narrativa: *Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar dessa certeza, desta ameaça, nenhum descuido é*

¹⁹² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 305.

¹⁹³ LINS. *Avalovara*, p. 49.

¹⁹⁴ BLANCHOT. *O Livro por vir*, p. 359.

aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charua no seu rumo – comentário que remete ao texto de Paul Klee sobre o desenho e os caminhos que abre no papel.¹⁹⁵

A última fração da porção do livro aqui tratada acaba no número 10, é a décima e última vez que a espiral atravessa a letra S. O narrador, que é o próprio escritor, e ao mesmo tempo não o é, fala do desfecho que teve o senhor Publius Ubonius, que, sonhando com um unicórnio, passou a mover-se pelo resto dos seus dias em espiral, buscando a cauda da eternidade. Conclui que *havendo engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem – seja na vida, seja na arte – tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações.*¹⁹⁶

Criações que regulem criações: essa é a verdadeira chave da cadeia que envolve e acarreta o processo criativo. Antes da imagem que é proposta por alguém ao mundo, existe outra imagem que a possibilita, infinitamente, num percurso que está em todos os tempos, atravessando qualquer tentativa de cristalização. Essa criação que regula uma outra criação é a delimitação, a escolha, a primeira vontade que nasce, sabe-se pouco de onde, que impulsiona qualquer pessoa a criar uma paisagem, uma imagem, uma miragem. É o impulso inicial que surge na imaginação, que movimenta uma criança a propor uma nova possibilidade de mundo, uma versão própria de sua realidade. Impulso que protege as pessoas da certeza absoluta, que também existe, e que seria intolerável se não se fizesse também vaga. Para finalizar, criando mais uma ponte com a escrita de Maurice Blanchot em *A parte do fogo*, que ao tratar sobre André Gide e a *literatura de experiência*, escreve que *é fácil afirmar: a literatura é uma atividade pela qual aquele que nela se esforça não tende apenas a produzir obras belas, interessantes, instrutivas, mas a se por à prova totalmente, não a se contar, a se expressar, nem mesmo a se descobrir, mas a prosseguir uma experiência em que será posto a descoberto, em relação a ele e ao mundo que é o seu, o sentido da condição humana por inteiro.*¹⁹⁷

* * *

¹⁹⁵ KLEE. Credo criativo. In: *Teorias da Arte Moderna*, p.183-184.

¹⁹⁶ LINS. *Avalovara*, p. 83.

¹⁹⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 209.



198

Janela III - Chuva Oblíqua - Horizontalidade vertical

E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvida por dentro¹⁹⁹

O poema de Fernando Pessoa, ortônimo, “Chuva oblíqua”, em sua totalidade data de junho de 1914, tendo sido publicado em 1915 no segundo número da revista *Orpheu*. É um entre inúmeros poemas do escritor que seriam perfeitos para uma abordagem da paisagem do pensamento, mas fez-se particular e necessário, por explicitar duas paisagens interseccionadas, e ser advindo do Movimento *Interseccionista: todo estado de alma é não apenas uma paisagem, mas a intersecção de duas paisagens*.²⁰⁰ Atravesso velozmente esse mar de sensações que é esse autor para evocar o mínimo de seu processo criativo, que é o próprio processo em evidência, afinal, em sua escrita, não existe resultante descolada do processo que a funda. Para cruzar o trajeto, e para fundamentar tal aproximação, baseio-me principalmente no livro *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, de José Gil.

A construção de Chuva Oblíqua baseia-se neste procedimento que permite dizer de uma coisa tudo o que ela é por (aparentemente) o não ser: “o esplendor do altar mor é o eu não poder quase ver os montes”; “atravessa o eu não poder vê-la [A Esfíngie] uma mão enorme”; “e há ramos de violeta saindo / De haver uma noite de Primavera lá fora/ sobre o eu estar de olhar fechados”; etc. Em suma, a linha de fluxo atravessa conjuntos de sensações sem ligação visível entre si e que, por assim dizer, só se reúnem “por detrás” da coisa, criando “aquilo que ela não sabe de si própria”, ramificações, associações insuspeitadas, não sugeridas, não ditas, ou seja, pontos de vista invisíveis.²⁰¹

O *Sensacionismo*,²⁰² que compõe um projeto de apresentar não as coisas, mas nossas sensações das coisas, ao ser configurado em duas dimensões, onde duas sensações distintas se contrapõe, se configura enquanto *Interseccionismo*. Desta forma, é fundamental que saibamos primeiramente sobre os princípios básicos do *Sensacionismo*:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.

¹⁹⁹ PESSOA. *Chuva Oblíqua*, estrofe 2, Parte II, p. 20.

²⁰⁰ PESSOA. *Cancioneiro*. Nota Preliminar.

²⁰¹ GIL. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 176.

²⁰² *Sensacionismo*: movimento literário modernista, desenvolvido por Fernando Pessoa, presumivelmente em 1916.

O intelectualizar, para o *Sensacionismo* é o *processo fundamental que conduz ao estado mais grosseiro, menos elaborado, das expressões à sua língua literária*, é a chamada “abstração das sensações” que tem como cerne *tornar carnal a visão, tocar o objecto exterior com a vista e apropriar-se dele, integrando-o no espaço interior do corpo, como um objecto tocado ou cheirado, é trabalhar o terreno sensorial mais primitivo de modo a prepará-lo para um tratamento literário*. Segundo o *Sensacionismo*, quando a sensação é intelectualizada, ela se decompõe, pois as falsas emoções, sentidas no intelecto são o fundamento de toda a arte. Quando percebemos, traduzimos inevitavelmente, e, para tornar essa percepção novamente algo perceptível, a decomposmos. Desta forma, a intelectualização, através da consciência seria uma delimitação, uma primeira composição, e a chamada composição que viria depois dessa conscientização se torna, assim, uma outra espécie de composição, visto que, quando devolvemos essas sensações ao mundo, com a arte, já são outra coisa, diversas do captado. A consciência da sensação dá a ela cunho estético:

1. A sensação pura.
2. A consciência da sensação (cunho estético).
3. A consciência dessa consciência da sensação – poder de expressão.

É importante esclarecer que a consciência para Pessoa é *qualquer coisa como um “meio” filtrante e redutor do sensível*.²⁰³ Há a diferença entre o frio e o frio que após ser sentido, como sensação, torna-se um amálgama junto a tudo que forma quem sente o frio, é conscientizado e, assim, torna-se uma sensação abstrata na consciência. É do que trata a seguinte passagem encontrada no *Livro do desassossego, onde saber que se sofre é ainda pior do que sofrer*:

Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo do que com o sofrimento de que tinha consciência.²⁰⁴

“Chuva oblíqua” é uma paisagem do pensamento, pelo fato de no processo criativo estarmos a criar paisagens em paisagens infinitamente. A série de poemas que compõem essa imagem, intersecciona simultaneamente o sonhado e o vivido, através da capacidade de pensar e sentir por imagens. Sua estrutura segue com uma nitidez geométrica uma única diretriz fundamental: a intersecção de duas superfícies.

²⁰³ GIL. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, p. 34.

²⁰⁴ PESSOA. *Livro do desassossego II*, p. 49.

Na poética de Pessoa pressupõe-se a mudança de ponto de vista, ou seja, quando Bernardo Soares escreveu *quero ser uma obra de arte*, já a sendo, constata-se que o viver se compõe como na experiência artística, que a arte, ou seja, o que chamamos arte, é imanente à vida, sendo uma forma de perceber a mesma. Assim, o poeta, metamorfoseando o ponto de vista e a si mesmo como sensações, desestabiliza os limites entre a paisagem externa e a paisagem interna ao seu ponto de vista contemplador; transforma esse chamado *interior*, ligado comumente à alma, ao lado mais íntimo, e o exterior, ligado comumente ao mundo percebido, chamado de realidade, em um só, simultâneo.

3-Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva – e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma – é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que "na ausência da amada o sol não brilha", e outras coisas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. [...]²⁰⁵

Utilizando a proposição *interseccionista* de Fernando Pessoa, aproximo-me finalmente da maior busca que atravessa a presente dissertação, de que os artistas estão a traçar paisagens em paisagens infinitamente. O artista é inevitavelmente um *interseccionista*, pois a proposição de uma paisagem já pressupõe a existência de outra (essa *outra* podendo ser, como escreve Pessoa, um estado de alma, a paisagem descrita pelo personagem que habita o texto ou/e ainda a paisagem do *exterior*, sempre presente na espera que é a *obra*). Produzir obras de arte significa produzir paisagens em paisagens, incessantemente, tendo como fonte eterna as sensações. *Mas por que analisar as sensações? Toda a arte poética de Pessoa gira em torno dessa operação. É preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas e, portanto, as mais exacerbadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contem uma infinidade que é preciso trazer à luz, "exteriorizar"; porque ao serem analisadas nesse meio de semiconsciência, segregado pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes*

²⁰⁵

PESSOA. *Cancioneiro*. Nota Preliminar, p. 3.

*entrecruzam-se naturalmente.*²⁰⁶ Pessoa, como nota José Gil, nesse processo, decompõe as sensações percebidas, desestrutura o espaço euclidiano, ocorrendo também dessa forma, uma metamorfose do processo composicional.

Esse processo metamórfico ocorre quando o ponto de vista se mostra em dois momentos que são um só, o poeta como ser sensível e o poeta como analista das mesmas sensações. *1- Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.*²⁰⁷ O processo criativo é essa realidade múltipla, de fazer e se ver fazendo, ao mesmo tempo, mesmo que isso não se explicita no objeto posteriormente percebido. Nessa realidade, estão as múltiplas paisagens, que sempre são mais de uma, necessariamente. O poeta observa seu próprio sentir, sentindo: *há um dentro e um fora da paisagem que vejo fora de mim, como há um fora e um dentro desta angústia que sinto: o que permitirá eventualmente ao poema progredir segundo um ritmo de análise alternada, emoção analisada pela imagem objectiva analisada pela emoção, etc.*²⁰⁸

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...²⁰⁹

Esses dois momentos distintos, que se mesclam, aquele em que observamos nosso entorno interagindo com ele, onde ele se torna quase invisível, como ocorre na utilização bruta da linguagem comum, do dia-a-dia da língua, e outro, em que nós nos vemos olhando esse mesmo entorno enquanto interagimos com ele, olhando para nossas próprias impressões

²⁰⁶ GIL. *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 20.

²⁰⁷ PESSOA. *Cancioneiro*. Nota Preliminar, p. 3.

²⁰⁸ GIL. *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 54.

²⁰⁹ PESSOA. *Chuva oblíqua*, estrofe 4 parte I, p. 19 – 20.

como que para um campo, mas sem analisar. Quando nos deparamos com esse segundo momento, que pode ser ocasionado de diversas formas e não necessariamente, afinal quase sempre olhamos para o espelho sem perceber que estamos a nos ver olhar, avistamos um certo estado vertiginoso de realidades múltiplas que quase sempre é subliminar; um momento de concentração que rapidamente escapa e que muitas vezes é atingido no núcleo de um processo de realização de alguma pintura, na paisagem da pintura, essa paisagem desconhecida e existente só no ponto mais íntimo do processo, onde só é possível sentir não sentindo, não analisando.

Dentro desse ambiente nevoado pessoano, com a visão atrelada à pintura, abordada também como esse espaço *intersticial do sonhado e do vivido*, percebemos que a paisagem pode ser também uma *forma de ver*. Através da pintura, dentro desse ponto íntimo da experiência pictórica, trazendo o texto de Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*, percebo pontos em comum com o pensamento de Blanchot sobre *a obra*; O que chamamos de *A obra* de Cézanne não era para ele, senão, o ensaio e aproximação de sua pintura, sendo esta seu mundo e sua maneira de existir, ou também que o pintor *pensa por meio da pintura*. Relação similar à de Fernando Pessoa com sua escrita.

Pensar, ainda assim, é agir. Só no devaneio absoluto, onde nada de activo intervém, onde por fim até a nossa consciência de nós mesmos se atola num lodo – só aí, nesse morno e húmido não-ser a abdicação da ação competentemente se atinge. Não querer compreender, não analisar ... ver-se como à natureza, olhar para as suas impressões como para um campo – a sabedoria é isto.²¹⁰

Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro a fissão do Ser, ao termino da qual somente me fecho sobre mim.²¹¹

Para José Gil, que também faz um contraponto com Merleau-Ponty, ao tratar da escrita de Fernando Pessoa, o ponto de vista é um ponto a partir do qual se abre a visão, mas que deixa sempre um *punctum caecum*, um ponto não visível, “e através das costas” de todo o ver: o ponto de onde se olha.²¹² Esse ponto cego é para Álvaro de Campos, justamente, o que é trazido à luz, afinal ele não quer atingir uma visão total, unificada, mas afirmar o que José Gil

²¹⁰ PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 252.

²¹¹ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 42.

²¹² GIL. *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 170.

chama de *plano de consistência da visão*. Nesse plano coexistem todos os pontos de vista possíveis que não deixam, no entanto, de manter suas particularidades; todas as metamorfoses se operam a partir das intersecções dos pontos de vista, das determinações. *Sentir-outro não é um outro sentir, mas, mais profundamente, sentir como o outro nem sequer sente que sente.*²¹³

Esse sair de si mesmo, esse observar-se se observando, a partir da metamorfose do ponto de vista, remete à diluição das fronteiras entre o sonhado e o vivido, entre o se observar se observando, entre as paisagens mil que formam os pensamentos, e também se mostra poeticamente, imageticamente nas recorrentes paisagens atmosféricas de chuva, turvas; não só em “Chuva oblíqua”, mas em toda a obra de Fernando Pessoa: *o espaço da sensação é o espaço do corpo tornado idêntico ao espaço da chuva.*²¹⁴

*Chove tanto, tanto. A minha alma é humida de ouvi-lo. Tanto ... A minha carne é líquida e aquosa em torno a minha sensação dela.*²¹⁵

Um porto imaginado e a paisagem vivida estão em intersecção, e neste interstício, entre a vigília e o sono, é onde se cultivam as sensações, matéria-prima para as linguagens, segundo o próprio escritor. Vivenciar a obra de arte e o processo criativo como se eles viessem antes de sua percepção, perceber o mundo a partir da poesia é mais uma vez o ponto de vista abordado, afinal, para vermos uma paisagem como poesia, temos que esquecê-la como paisagem e vê-la a partir do sonho, como uma imagem poética em si. Explicita-se dessa forma, dentro do âmbito blanchotiano, a criação como sonho das impossibilidades possíveis. Fernando Pessoa escrevia sobre a possibilidade infinita da escrita, onde a obra fazia-se, como diz Blanchot citando Mallarmé: *como um livro feito, sendo*.

Esse ponto de vista, que vai da arte em direção ao mundo, já percorrido anteriormente, é diferenciado e absolutamente real: Imaginar a realidade, a paisagem, através da arte. Perceber o mundo através da obra, que passa a ser pré-existente, produzir – perceber o mundo através da pintura que torna visível: *o quadro é uma coisa que faz ver outra coisa e, por isso mesmo, nos ensina modos de ver.*²¹⁶

Basta uma pequena modificação no ponto de vista e tudo passa a ter outra dimensão, nada é estático. Imaginar como se sempre víssemos através de uma câmera fotográfica, ou de

²¹³ GIL. *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 175.

²¹⁴ GIL. *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 27.

²¹⁵ PESSOA. *Livro do desassossego*, Paisagem de chuva, p. 939.

²¹⁶ GIANNOTTI. *A visibilidade de Merleau Ponty*. Apresentação de MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*.

dentro de uma instalação, é o mesmo que imaginar como realmente vemos o passar de um trem em movimento, afinal nossos utensílios, nossos objetos surgem através de uma extensão de nosso corpo, de nosso esqueleto. A arte não é feita para e através dos sentidos, como tendo a matéria-prima as sensações?

O ponto de vista é uma circunstância micro-instantânea, um conjunto grandioso de todas as sensações, pensamentos, memórias que fingem, brincam eternizar um instante, que na verdade é um tempo que nunca para seu movimento, está vivo, parte da *violência do instante*, que apenas o é porque nunca somos contemporâneos a ele, e sim estamos sempre diante, antes ou depois dele. Ele é responsável pela criação de espaços vagamente delimitados porque também é um desses espaços. Como o arco-íris que se forma em algum momento exato e logo desaparece, de acordo com a passagem do tempo, a mudança de luz, fator belamente colocado pelas instalações/pinturas do *The Durham Project*,²¹⁷ de Georges Rousse. Imagens submersas em imagens, formas concretas ilusoriamente construídas no espaço não menos ilusório, que só existem de uma maneira formal desejada e reconhecida, como um cubo, uma palavra, uma cruz, uma esfera, através de um ponto exato, marcado e previsto, e que, no entanto, com um mínimo movimento, com um mínimo tremor, passa a ser uma profusão de fragmentos, violentamente explodidos que na verdade, essas imagens nunca deixaram de ser.

Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia me ocupar durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda.²¹⁸

Não é tão absurdo imaginar essa mudança de fatores, essa mudança de direção, afinal é certo que nem sempre são os artistas que escolhem os elementos formadores daquilo que buscam, ao contrário, na maioria das vezes é a própria palavra ou a própria cor que escolhem onde vão surgir, não só por um fator do acaso, mas por uma realidade de independência de atuação, de consequência ocasional a quais estão sempre sujeitas, circunstâncias, como uma erva daninha que brota de alguma rachadura na parede, onde há a independência de atuação, porém também as condições mínimas que proporcionam seu rebento. *A obra é a espera pela*

²¹⁷ GEORGES ROUSSE. Fotógrafo francês, nascido em 1947, em Paris. Referência à série de trabalhos *The Durham Project* – Projeto Durham .

²¹⁸ CEZANNE. Intensidade da natureza. Carta ao filho Paul, Aix, 8 de setembro de 1906 (CXCIII, p. 288) – *Teorias da Arte Moderna*, p. 19.

obra. Apollinaire dizia que há num poema frases que não parecem ter sido criadas, que parecem ter se formado.²¹⁹

A arte faz com que o mundo a ultrapasse, a interseccione e, por isso, não é possível ver o mundo com os mesmos olhos após a sua percepção. O ponto de vista é modificado, e a realidade ultrapassa a arte como se ela fosse um espelho que nunca reflete a mesma imagem invertida e sim a conjugação de imagens inesperadas, sempre em modificação.

Dentro das considerações a respeito dos pontos de vista, do escritor e do pintor, ainda inserida nessa atmosfera úmida, trago Blanchot e o que ele escreve sobre a *estiagem*. Como já foi anunciado, ele nos mostra que não é o escritor que escreve a sua obra, mas que ela se busca através dele em um difícil e obscuro movimento. Assim, vejo a estiagem como um tempo sereno e úmido que vem depois da chuva, da tempestade. Esse estado que aparece após a realização de um desenho ou um poema, após a realização de um recorte cheio de outros recortes que é uma ilusão, que na verdade não é repouso, e sim desassossego, é uma zona de intermitência. Mais uma vez, através das vidraças repousa uma luz, que é justamente a claridade que torna atraente o sonho: *Pois o que faz o tormento dos sonhos, seu poder de revelação e de encantamento, é que eles nos transportam em nós para fora de nós, lá onde o que nos é interior parece estender-se numa pura superfície, sob a luz falsa de um eterno fora.*²²⁰

* * *

As mesmas pálpebras que editam o mundo, a visão, limitando o que poderíamos chamar de ponto de vista, quando se cerram abrem uma outra janela que se configura como imaginário, no sonho e no consciente. Essas duas possibilidades de paisagens, ilusoriamente separadas pelos sentidos, raramente se separam e, juntas, formam uma terceira imagem, ou paisagem do pensamento, que é multiplamente infinita e por vezes configura-se em forma de livro, pintura, desenho ou Jardim.

Olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar uma experiência. A imagem tira seu sentido do olhar, assim como o escrito da leitura; ora, esse sentido não é especulativo, mas prático.²²¹

²¹⁹ MERLEAU-PONTY. *O Olho e o espírito*, p. 37.

²²⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 242.

²²¹ MERLEAU-PONTY. *O Olho e o espírito*, p. 42.



222

²²² Sr. Nathaniel Bagshaw Ward. Nascido em Londres, 1791, falecido em 1868 em St Leonard's, Sussex. Médico e cientista Inglês que criou e popularizou os Jardins de Vidro, ou *Terrários*.

Eu amo infinitamente o finito.²²³

A frase de Fernando Pessoa, fenda escolhida para abrir o capítulo direcionado aos jardins, tangencia o pensamento buscado pela paisagem do pensamento, o mesmo colocado por Maurice Blanchot quando evoca o poeta sem livros, Joubert: *Joubert deseja que o pensamento não seja determinado como pode ser a razão. Deseja que ele se eleve acima dos constrangimentos dos raciocínios e das provas, que seja pensamento finito a partir do infinito.*²²⁴ O jardim é, como diz Anne Cauquelin, um fora que é um pequeno dentro. Esse ponto fundamental estabelece a importância dele na abordagem da paisagem, porque ele não é uma pré-paisagem, ou mesmo a primeira noção de paisagem, e, sim, possui simbologia própria. Ao estar o corpo no jardim, o seu pensamento se torna paisagem, e esse é um de seus propósitos. O pensamento pode também ser o Jardim do Pensamento, como poeticamente nos diz Maria Gabriela Llansol: *Este é o jardim que o pensamento permite.*

Quem permite? O jardim permite o pensamento ou o pensamento permite o jardim? Ambos se permitem. Nesse local, o jardim, que também chamaria de pintura, desenho ou qualquer *intensão* artística, o homem explicita-se como uma extensão da paisagem, sendo um fora que é um pequeno dentro, como são os próprios jardins.

Pequenos como a palma da mão ou gigantescos, narrativos e mapeados, minimalistas ou de areia, continuam sendo detalhes da paisagem, paradoxalmente, haja visto que o termo “paisagem” surgiu tardiamente quando comparado ao termo “jardim”, já cultivado desde antes da antiguidade egípcia. Neles, o horizonte, que traz a noção ilusória de infinito, curiosamente, não é imprescindível, independente de sua formatação, podem trazer a mesma ilusão de eternidade, sem o artifício da vista que se perde no impalpável.

No jardim não pode haver paisagem. Ele pode somente propor lembranças, citações de tipos de paisagem (o princípio dos jardins chineses). Não se trata somente de uma questão de dimensão: é uma questão relacionada ao longínquo, para além do sentido de distância. Existem jardins, parques, de grandes dimensões e cujas perspectivas, regulares ou não, podem ir a perder de vista. Mas se a vista se perde nele, a consciência nele permanece como consciência do domínio e como uma certeza de que nele não se perderá jamais.²²⁵

²²³ PESSOA. *Obras poéticas e em prosa*, p.1007.

²²⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 87.

²²⁵ TURNER. *Do pequeno quadrado da tela: O Jardim*. Texto para o catálogo de Leonora Weissmann.

A jardinagem, ação necessária, é o constante cultivar de jardins, espaços artificiais inclusos em um espaço-suporte que é a paisagem, como natureza contemplada e como *exterior*, imaginário. As obras de arte são como os jardins, cultivadas e conectadas a diversas paisagens e pensamentos.

A arte de desenhar jardins consiste em reunir os pontos de vista, a variedade e a solidão, de modo que o olhar enganado se confunda com seu ar simples e rústico, o ouvido com seu silêncio ou com o que o perturba, e todos os sentidos, com a impressão de prazer e paz²²⁶

Todo jardim é artificial, por ser uma invenção humana. É produzido, fingido, dissimulado ou não, ou simplesmente encontrado e assim designado, portanto é não natural, sendo habitado por alguma delimitação sempre, delimitação de algum espaço que se cultive, nem que seja o caos, se mostrando, inclusive muitas vezes selvagem e intocável. Da mesma forma o desenho, visto da forma mais ampla possível, acontece, e também a pintura, quando trata de cor, luz e matéria, explicitando ainda mais essa relação. Para o arquiteto real inglês do século XVIII, William Chambers, os jardineiros não eram apenas botânicos, mas também pintores e filósofos, eram todos pintores e coloristas da terra e da flora. Os artistas sempre foram jardineiros e a natureza é um grande jardim suporte, o jardim dos jardins, onde temos papel como jardineiros e também como jardins, pois fazemos parte do todo e somos responsáveis por sua denominação. Nosso ponto de vista o delimita e nos delimita.

Os *espaços vagamente delimitados* surgem a partir de construções resultantes de uma ou demais sensações que organizam um ponto de vista, uma organização que muitas vezes é invisível e precisa ser assim, para que se dilua na paisagem do cotidiano. Após esses espaços nascerem, e as sensações retornarem ao mundo, passam a evocar diversos outros pontos de vista, diversas outras direções, questionando das mais diversas maneiras a localização, a dimensão e as relações do homem com a paisagem. Nesse contexto, também se inserem os Jardins.

A percepção humana do espaço é delimitada pelos sentidos e vai sendo modificada juntamente à medida que esses mesmos sentidos se transformam, logo, a partir dessa constatação, existe uma primeira vaga delimitação oriunda de nossos sentidos, visto estarem em constante mudança; em seguida, existem as delimitações de novos espaços, oriundos da criação, gerados por esses mesmos sentidos. É um processo infinito, pois cada ser humano

²²⁶

LIEOUTCHEOU. O jardim dos jardins. In: *Aberrações, aberrações*. Jorgis Baltrusaitis, p. 232.

será inserido dentro de contexto e sensações particulares, vai desenvolver suas sensações de acordo com suas necessidades e possibilidades. É uma constante delimitação de novos espaços que reverberam todo esse conjunto de linhas que o formam. Esses mesmos espaços fazem com que ocorra uma transformação dos sentidos humanos, criando mais uma vez um ciclo infinito. Assim, os limites, tão importantes a princípio, deixam de ter tanta importância. Essa é a hora mágica em que o centro extrapola o perímetro e não existe domínio, hierarquia entre o chamado criador e sua criação.

A chamada *composição* seria então pré-existente, desde que exista o ponto de vista, que impõe uma escolha, um enquadramento. Lembrando que compor significa pôr em movimento, impulsionar forças e energia, pois na verdade é descompondo que toda escolha traz em si a ambiguidade.

Eis a longa teoria dos jardins, kepos-hortus (Encontramos Kepos em Platão, no Timeu, servindo de comparação ao corpo humano. As veias e as artérias são com efeito, análogas aos condutos de irrigação das hortas ...), lugares de repouso e de meditação, que, ao romper com o espaço indeterminado ou superinvestido de marcas por e para uma história, constroem seus traços distintivos longe da cidade. Essa forma, que os romanos levaram à perfeição, aproxima-se de uma noção ainda não estabelecida, a de paisagem.²²⁷

Os jardins chineses, clássicos ou não, buscam a integralização das paisagens ao homem que o habita, muda suas estações e cores de acordo com as sensações. Exerceram forte influência nos jardins paisagísticos europeus do século XVIII, por trazerem características próprias, como a irregularidade, a assimetria e o mistério, além de não possuírem eixo central ou panorama geral. Esse fator é ainda mais instigante, possuir regras que não são fixas, apenas necessárias para sua existência indeterminada. Fatores tão importantes quanto os arbustos, pedras e riachos são a sombra, os reflexos, os ventos, que desenham no espaço, tocando diretamente aquele que estiver ali.

Ao tratar do deserto, da paisagem errante, onde estamos a caminho sem poder jamais nos deter, concluí com Blanchot *que para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe.*²²⁸ Essa errância é responsável pelo finito transformado em infinito. O

²²⁷ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 61.

²²⁸ BLANCHOT. *O Livro por vir*, p.137.

jardim, sempre teoricamente finito, murado ou construído é uma parte perfeitamente delimitada da paisagem, porção nítida que pode no entanto servir para a desorientação, para o infinito, e boa parte para que isso aconteça depende do ponto de vista, do homem, regrado e medido ou desértico e labiríntico: *do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito.*²²⁹

Tratando desse amar infinitamente o finito, de que nos fala Pessoa, gostaria de evocar o doutor e cientista Nathaniel Bagshaw Ward, que, no século XIX, descobriu e desenvolveu o atualmente conhecido *Terrário* ou *Jardim de Vidro*. Em 1842, publicou o livro botânico *On the growth of plants in closely glazed cases*,²³⁰ que anunciava a nova arte que seria moda na Inglaterra, durante a era Vitoriana. Os chamados *Wardian cases* eram pequenos jardins cultivados em garrafas, pequenas caixas de vidro ou demais recipientes do gênero, facilmente transportáveis. Em seu livro, Ward descreve como curiosamente descobriu os terrários, a partir, como Sibylla, do desejo de observar a metamorfose de uma crisálida. Utilizou uma garrafa de vidro onde depositou o casulo com um pouco de terra, pois partia do pressuposto de que por causa do sol a umidade subiria para o topo da garrafa durante o dia e desceria para a base durante a noite. Curiosamente, surgiu dentro da garrafa um broto de Samambia que se desenvolveu, fato que para Ward era inesperado, já que morava em uma região industrial onde não conseguia cultivar plantas em seu jardim. Dessa experiência tirou a conclusão de que dentro da pequena estufa as plantas não seriam contaminadas por agentes poluentes externos e ficariam em estado ideal de umidade e calor para se desenvolverem, reciclando constantemente água e nutrientes. A partir daí nasceu a ciência dos *terrários* que tiveram grande e fundamental utilidade para o transporte de mudas para estudos biológicos, além de funcionamento decorativo de interiores, como pequenos jardins internos. Joseph Dalton Hooker, foi o primeiro a utilizar o método dos terrários em sua expedição de quatro anos pela Antártica; Robert Fortune transportou 20.000 espécies de ervas para chá, de Shangai para Assam, na Índia; A Orquídea, grande paixão da era Vitoriana, só foi possível devido aos *Wardian cases*, como também é o caso da maioria das plantas cultivadas em ambientes internos; A Seringueira, brasileira, foi enviada com sucesso para Kew, na Malásia e Sri

²²⁹ BLANCHOT. *O Livro por vir*, p.137.

²³⁰ Nathaniel Bagshaw Ward. *On the growth of plants in closely glazed cases*, Segunda Edição. Publicado por J. Van Voorst, em 1852. O Original se encontra na *Oxford University*.

Lanka, instituindo a indústria britânica de borracha; dentre tantas outras conseqüências históricas, e costumes que se estabeleceram.

Esses pequenos jardins de mão, tão úteis para a observação científica e para o transporte que ligava duas paisagens, propiciou o estudo e taxonomia das plantas tropicais. São uma bela imagem do pensamento, ainda mais por poderem ser carregados, por adquirirem deslocamentos mantendo sua condição de sobrevivência; são jardins de mão, afinal, *todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel.*²³¹ A natureza e a natureza humana permitem o ajustamento da semelhança e da imaginação, visto que a ordem só é possível com a comparação, que por sua vez só existe por pressuposto da imaginação.

* * *

A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo em que vivemos e tal como vivemos é, felizmente, limitado. Bastam-nos alguns passos para sairmos do nosso quarto, alguns anos para sairmos da nossa vida. Mas suponhamos que, nesse estreito espaço, subitamente obscuro, subitamente cegos, nos descaminhávamos. (...) Para o homem medido e de medida, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de um empreendimento necessariamente um pouco mais longo que a sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, ainda que saiba que o não é e tanto mais quanto melhor o souber. (...) É este menos, espécie de emagrecimento, de adelgaçamento do espaço, que nos permite ir de um ponto a outro ponto, segundo o feliz modo da linha recta. Mas é o mais indefinido, essência do imaginário, que impede K. de atingir alguma vez o Castelo, tal como impede eternamente Aquiles de alcançar a tartaruga, e talvez impeça o homem vivo de se alcançar a si próprio num ponto que tornaria a sua morte perfeitamente humana e, por conseguinte, invisível.²³²

* * *

²³¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 69.

²³² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 136-37 e 140.



**ON THE CONVEYANCE OF PLANTS AND SEEDS ON
SHIP-BOARD.**

233

Ilusões envolvem o plano. Não são contra-sensos abstratos, nem somente pressões de fora, mas miragens do pensamento. ... E todavia, somos nós que corremos sobre o plano de imanência, que estamos no horizonte absoluto. É necessário, em parte ao menos, que as ilusões se ergam do próprio plano, como os vapores de um pântano ...²³⁴

MIRAGEM I

A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar.²³⁵

Através da apresentação da imagem, somos apresentados também a nós mesmos, como quando vemos uma pessoa pela primeira vez. A exposição de uma imagem é a exposição de uma determinada composição, espaço no qual nos encontramos refletidos, reflexo por sua vez jamais pré-configurado, sempre diverso ao esperado. Assim, em um primeiro diálogo, iniciado antes da palavra, pela imagem, estabelecemos um contato em que tudo finge estar esclarecido, transparente, mas, na verdade, o infinito se apresenta em forma de imagem, assim indeterminadamente, variando de acordo com a ocasião, figuras, espaço e objetos envolvidos. Esse primeiro instante, que misteriosamente muitas vezes esquecemos e outras guardamos pra sempre, é uma ilusão. Ilusão de que o tempo se suspendeu naquele momento e tudo ficou claro e fixado, como um fóssil, que por sua vez também traz essa sensação de repouso, eternidade, no entanto puramente ilusória.

As miragens, comumente, são conhecidas como: *s.f., fenômeno de refração e reflexão, frequente nos desertos, que faz aparecer como próxima e invertida a imagem de objetos distantes; fig., ilusão; engano dos sentidos; decepção.*

Existem imagens que não sejam miragens, que não trariam a ilusão?

A pérola, como o fóssil, como o arco-íris, são imagens, rastros, linhas, desenhos, miragens. A pérola e sua formação, sua narração sempre igual e sempre diferente, são miragens. Ela continua sendo areia e da areia se faz diferente, ao mesmo tempo. Não podemos

²³⁴ DELEUZE, GUATARRI. *O que é a filosofia?*, p. 67.

²³⁵ BLANCHOT. *O Espaço literário*, p. 262.

enxergar a areia e o processo pelo qual se apresenta como pérola, no entanto temos conhecimento disso. Não seriam nossos sentidos enganados? Perolareia.

MIRAGEM II

PAISAGEM
MIRA
MIRAGEM

236

Para Mira Schendel é uma frase-carimbo a ser exposta em qualquer superfície de qualquer paisagem, inclusive na do pensamento. Três palavras que configuram uma leitura vertical, um reflexo de um lago que se movimenta com o vento. Em alguns momentos sem vento, a água se congela e sentimos que temos e somos duas paisagens inversas, ilusão, pois após tocarmos a água, ouvimos Eco chamar por Narciso.

Uma carta de amor não deixaria esse mesmo rastro deixado pela *perolareia*? Não seria também um desenho na paisagem, completamente embebido de ilusões? São várias as imagens, ou talvez, miragens, que constroem esses rastros, estabelecem esses espaços vagamente delimitados.

A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido.²³⁷

A escolha, a delimitação, a determinação, pressupõe o ponto de vista e dessa maneira a paisagem. O recorte, enquadramento, a janela que surge nessa mesma paisagem, o faz para que ela própria possa surgir como imagem. Esse arranjar com os olhos, o estabelecer de um limite, deixa um mundo de fora, a partir de uma certeza absolutamente incerta. A ambiguidade está na incapacidade de escolher dentro do contexto de criação, porque não se fazem escolhas precisas e sim vagas delimitações. A imagem buscada nunca é um fim a ser

²³⁶ WEISSMANN. *Para Mira Schendel*. 2006.

²³⁷ BLANCHOT. *O Espaço literário*, p. 256.

atingido, uma verdade, pelo contrário, é a ilusão de um processo congelado, como o lago espelhado.

Daí que a ambiguidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha.²³⁸

MIRAGEM III

O encontro entre as pessoas e as imagens é infinito por ser impossível. Como o encontro de Eco e Narciso, de Narciso com sua imagem e da imagem com ela mesma. Esse primeiro contato que temos com uma imagem ou com uma pessoa é impossibilitado pelo distanciamento que temos com a imagem em si, e por isso vivemos dessa insatisfação de uma procura incessante por uma certeza, uma escolha que nada tem de certa, afinal decorre de incertezas, processos, movimentos. Como a noite que não é o contrário do dia, o homem não é o contrário da mulher, muito menos o outro lado. Podemos pensar que ao escolhermos um ponto de vista composicional, uma palavra, uma forma, estamos negando o seu ou os seus opostos, mas na verdade não estamos negando nada, muito pelo contrário, estamos afirmando sua infinitude. Estamos propondo encontros impossíveis.

Tudo que é belo é indeterminado.
É sempre o que termina ou limita uma coisa que constitui seu caráter, sua precisão, sua nitidez, a perfeição.²³⁹

MIRAGEM IV

A técnica *Bogolan*, desenvolvida no norte da África, mais precisamente em Bamako, capital de Mali, é um processo milenar de pintura e desenho sobre tecido de algodão. A artista Nenê Thiam ensinou a técnica e mostrou suas pinturas incríveis para um grupo de artistas, onde eu me incluía.

Anotações: Os tecidos são tingidos em chá da erva “n’galama” e depois colocados para secar ao sol de 40° africano. Enquanto isso, prepara-se as tintas com o barro decantado do rio Níger e pigmentos naturais diversos. Desenhos e formas são feitos no pano já seco e preparado com o banho inicial e, após estarem prontos, vão mais uma vez ao sol e secam por completo. Um banho final retira o barro do tecido e em seu lugar surgem formas negras e

²³⁸ BLANCHOT. *O Espaço literário*, p. 263.

²³⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 88.

terrosas, completamente foscas, espécie de “barbutina” na cerâmica, aspecto semelhante à têmpera, porém insolúvel em água depois de seco.

O processo é completamente ligado à paisagem e aliado às condições climáticas e estruturais, naturais da região. Um ritual de criação como tantos outros, que é passado de geração para geração. As matérias-primas e necessárias são o sol muito quente, a água, o barro do Níger e a erva cultivada na região desértica. Difícil desenvolver o Bogolan em outras regiões, que não possuam tais matérias primas. O interessante é que é uma técnica primitiva, completamente aliada à paisagem e sua memória, e compreende três processos: o fotográfico, o pictórico (pintura) e a gravura feita pelo sol.

Encontrei em uma das ruas de Bamako, próxima ao *Centre de Soleil*, três coloridos cadeados velhos, trancados. Dei um título para esse conjunto que tanto representou essa viagem a Mali : “desen-cadeados de Mali”. Desencadear é :

v. tr.,
soltar o que estava encadeado;
desacorrentar;
desligar;
dar início;
irritar, provocar;

v. int.,
cair com força (chuva);

v. refl.,
dar-se, suceder impetuosa e inesperadamente.

MIRAGEM V

Meus Jardins:

Jardim invisível: mostra a paisagem que se quer ver.

Jardim de sombras: mostra a memória da paisagem, sombra de uma folhagem.

Jardim de chuva: traz a obliquidade da paisagem. A gravidade em evidência.

Jardim para a morte: vinte e um segundos de vermelho em movimento.

Jardim jardim: O Jardim dos jardins. Um pequeno dentro fora.

Jardim para Franz: Para Franz Weissmann.

Jardim para Satie: Para Erik Satie.

Jardim para Márcio: Para Márcio Sampaio
Jardim para uma mulher: Paisagem Útero.
Jardim para um homem: Paisagem por vir.
Jardim para Nssa Sra Rainha dos Corações: Jardim terço de mão.
Jardim dos sussurros: Para Eco.
Jardim para Gabriel: Anunciação / direção / seta.

MIRAGEM VI

Glossário Paisagístico

Avalanche. Grande massa de neve que despenca da montanha, derrubando tudo quanto encontra na passagem; allude. A avalanche, linda palavra, desaba da montanha a partir de um mínimo abalo de qualquer natureza. Quanto mais desaba maior fica, acumulando força e velocidade. Imagem de todas as sensações que surgem à nossa frente, todas ao mesmo tempo, de uma só vez, quando nos emocionamos com um poema. Causa abalo, tonteira, morte e desaparecimento.

Desencadear. Palavra desencadeada por três cadeados de Mali. Ao mesmo tempo que dá início, encerra, que solta, tranca. Desenhos desencadeados, circunstâncias. Chuva forte, impetuosa que cai inesperadamente.

Trilha. Ato ou efeito de trilhar; trilho; pegada; rasto; vereda. A trilha é uma linha que sugere duas direções no mínimo, de ida e de volta.

Vento. Direção das linhas em um desenho. Folha branca de papel que voa no espaço, pipa ou papagaio. Ver também Leques e Ventarolas.

Atmosfera. Circunstância que ocasiona ou é ocasionada pelo desenho.

Frio. Cor fria, gelada, cores frias deram essa qualidade ao mar, ao céu azul, à lua, às matas e às flores roxas.

Quente. Cor quente, cores quentes deram essa qualidade ao sol, ao girassol, ao coração ao sangue e à terra.

Linha de Fuga. Linha que se forma e que ainda se perde de vista, ocasionada pelo encontro de duas cores, ou de duas sensações. Fruto que causa irradiação.

Mergulhar. Sentir-se totalmente imerso. Tocado por todos os lados. Ponto íntimo atingido no meio de uma floresta pintada.

Onda. Jogar-se impetuosamente sobre o mar.

MIRAGEM VII

Florestas Encantadas.

Jardins de Infância: - Qual o som que o Lobo faz?

- LLLLLL.....

MIRAGEM VIII

U m a c a s a c o m q u i n t a l

As cinco gerações fictícias são construídas focalizando um determinado espaço caseiro, uma paisagem minimizada no interior de uma casa com quintal. Algumas das memórias mais simples são trazidas à superfície e transformadas em objetos, como os sapatinhos de Selma ou como a galinha que olhava para o céu e ficou velha, passando assim a botar ovos secos e pequenos. Não construo necessariamente uma narrativa com as imagens, elas é que me contam diversas histórias que a cada dia estão em nascimento. Além de serem valores pictóricos e lúdicos individualmente, como cada retrato em separado, estão ligadas por um eixo que é a árvore não genealógica, uma aproximação que se faz somente pelo tecido da pintura. O foco está nas três irmãs, Selma, Mariana e Leonora, que, com destinos diferentes, ampliaram a família e conseqüentemente as memórias. A pintura funciona como meio na formação da família e a família serve como meio na realização da pintura. O processo criativo de construção de imagens funcionou como brincadeira e exploração, tendo meu universo pessoal como suporte. Agradeço aos retratados que entraram nessa família: Moacyr Laterza, Paula Huven, Mariana Mucida, Marcelo Albuquerque, Daniele Aparecida Sipriano, Joel Ribeiro, Marilaine Lopes, Rafael Bianchi Zavagli, Pedro Maglioni, Alan Fontes e meus pais, Selma Weissmann e Manoel Serpa. Agradeço também à minha avó, Anaís Lobo Weissmann, por ter deixado o epílogo de seu livro: *Estórias de Amor para Crianças*²⁴⁰, que ocasionou a criação da família pintada.²⁴¹

* * *

²⁴⁰ LOBO. *Estórias de amor para crianças*. 1970.

²⁴¹ WEISSMANN. Texto do catálogo da exposição *Uma casa com quintal*. Realizada na Galeria da Copasa. Belo Horizonte, 2003.

Anexos

Janela I: Idéias do Canário; Machado de Assis.

Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração.

No princípio do mês passado, - disse ele, - indo por uma rua, sucedeu que um tálburi à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de urna loja de belchior. Nem o estrépito do cavalo e do veículo, nem a minha entrada fez levantar o dono do negócio, que cochilava ao fundo, sentado numa cadeira de abrir. Era um frangalho de homem, barba cor de palha suja, a cabeça enfiada em um gorro esfarrapado, que provavelmente não achara comprador. Não se adivinhava nele nenhuma história, como podiam ter alguns dos objetos que vendia, nem se lhe sentia a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas.

A loja era escura, atualhada das cousas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas que de ordinário se acham em tais casas, tudo naquela meia desordem própria do negócio. Essa mistura, posto que banal, era interessante. Panelas sem tampa, tampas sem panela, botões, sapatos, fechaduras, uma saia preta, chapéus de palha e de pêlo, caixilhos, binóculos, meias casacas, um florete, um cão empalhado, um par de chinelas, luvas, vasos sem nome, dragonas, uma bolsa de veludo, dous cabides, um bodoque, um termômetro, cadeiras, um retrato litografado pelo finado Sisson, um gamão, duas máscaras de arame para o carnaval que há de vir, tudo isso e o mais que não vi ou não me ficou de memória, enchia a loja nas imediações da porta, encostado, pendurado ou exposto em caixas de vidro, igualmente velhas. Lá para dentro, havia outras cousas mais e muitas, e do mesmo aspecto, dominando os objetos grandes, cômodas, cadeiras, camas, uns por cima dos outros, perdidos na escuridão.

Ia a sair, quando vi uma gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto, para ter o mesmo aspecto da desolação geral, faltava-lhe estar vazia. Não estava vazia. Dentro pulava um canário. A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade. Era o último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes. Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol. Não atribuo essa imagem ao canário, senão porque falo a gente retórica; em verdade, ele não pensou em cemitério nem sol, segundo me disse depois. Eu, de envolta com o prazer que me trouxe aquela vista, senti-me indignado do destino do pássaro, e murmurei baixinho palavras de azedume.

- Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis? Ou que mão indiferente, não querendo guardar esse companheiro de dono defunto, o deu de graça a algum pequeno, que o vendeu para ir jogar uma quiniela?

E o canário, quedando-se em cima do poleiro, trilou isto:

- Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...

- Como - interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado. Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?

- Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.

- Perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi sempre aquele homem que ali está sentado.

- Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.

Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as idéias. A linguagem, posto me entrasse pelo ouvido como de gente, saía do bicho em trilos engraçados. Olhei em volta de mim, para verificar se estava acordado; a rua era a mesma, a loja era a mesma loja escura, triste e úmida. O canário, movendo a um lado e outro, esperava que eu lhe falasse. Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito...

- Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?

- Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?

- O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.

Nisto acordou o velho, e veio a mim arrastando os pés. Perguntou-me se queria comprar o canário. Indaguei se o adquirira, como o resto dos objetos que vendia, e soube que sim, que o comprara a um barbeiro, acompanhado de uma coleção de navalhas.

- As navalhas estão em muito bom uso, concluiu ele.

- Quero só o canário.

Paguei-lhe o preço, mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco, e ordenei que a pusessem na varanda da minha casa, donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul.

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenómeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabeto a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando.

Não tendo mais família que dous criados, ordenava-lhes que não me interrompessem, ainda por motivo de alguma carta ou telegrama urgente, ou visita de importância. Sabendo ambos das minhas ocupações científicas, acharam natural a ordem, e não suspeitaram que o canário e eu nos entendíamos.

Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal tornava ao trabalho, para reler, acrescentar, emendar. Retifiquei mais de uma observação, -- ou por havê-la entendido mal, ou porque ele não a tivesse expresso claramente. A definição do mundo foi uma delas. Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

- O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.

Também a linguagem sofreu algumas retificações, e certas concusões, que me tinham parecido simples, vi que eram temerárias. Não podia ainda escrever a memória que havia de mandar ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs, não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las. Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário. De manhã, um dos criados tinha a seu cargo limpar a gaiola e pôr-lhe água e comida. O passarinho não lhe dizia nada, como se soubesse que a esse homem faltava qualquer preparo científico. Também o serviço era o mais sumário do mundo; o criado não era amator de pássaros.

Um sábado amanheci enfermo, a cabeça e a espinha doíam-me. O médico ordenou absoluto repouso; era excesso de estudo, não devia ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo. Assim fiquei cinco dias; no sexto levantei-me, e só então soube que o canário, estando o criado a tratar dele, fugira da gaiola. O meu primeiro gesto foi para esganar o criado; a indignação sufocou-me, caí na cadeira, sem voz, tonto. O culpado defendeu-se, jurou que tivera cuidado, o passarinho é que fugira por astuto...

- Mas não o procuraram?

- Procuramos, sim, senhor; a princípio trepou ao telhado, trepei também, ele fugiu, foi para uma árvore, depois escondeu-se não sei onde. Tenho indagado desde ontem, perguntei aos vizinhos, aos chacareiros, ninguém sabe nada. Padei muito; felizmente, a fadiga estava passada, e com algumas horas pude sair à varanda e ao jardim. Nem sombra de canário. Indaguei, corri, anunciei, e nada. Tinha já recolhido as notas para compor a memória, ainda que truncada e incompleta, quando me sucedeu visitar um amigo, que ocupa uma das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes. Passeávamos nela antes de jantar, quando ouvi trilar esta pergunta:

- Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doudo; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...

- Que jardim? que repuxo?
- O mundo, meu querido.
- Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima. Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...
- De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

* * *

Janela II: A Espiral e o Quadrado. Avalovara; Osman Lins.

S 1

Surgem onde, realmente - vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas - , esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê?

Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria.

S 2

Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto - vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido - seria enganoso.

Não haveria cidades sonhadas se não se construísssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidos ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse esse princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.

S 3

Desenhai, com o auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou a mão livre, se tendeis para as soluções mais fáceis, uma espiral. Atentai, com cuidado, para as extremidades da linha, a interior e a exterior. Vereis, ao primeiro olhar, que a espiral não nos transmite uma impressão estática: parece-nos, antes, vir de longe, de sempre, tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora; ou ampliar-se, desenvolver-se em direção a espaços cada vez mais vastos, até que a nossa mente não mais a alcance. A verdade é que, se a seccionamos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o guardamos-nos da loucura. Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim.

A um olhar mais cândido, o que dissemos merece reparos. A espiral seria infinda em seu exterior; interiormente, porém, há os centros onde ela termina ou se inicia. Tal pensamento demanda retificação. Somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é seu termo. Com o que chegamos a uma conclusão ainda menos trivial que as anteriores, a saber: embora a vejamos traçada, no papel, em direções opostas, suas extremidades (se realmente existem) em algum ponto misterioso, inacessível à nossa compreensão empedrada, haverão de encontrar-se, exatamente como o círculo, representação bem menos equívoca e perturbadora. Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz.

Concebi, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado)

Sobre ela, delimitando-a em parte, assentai um quadrado. Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí somente aí, é que regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance. Pois o quadrado será dividido em outros tantos, idealmente iguais entre si. E a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos, do mesmo modo que a entrada da Terra nos signos zodiacais pode gerar, segundo alguns, mundanas na influência dos astros sobre as criaturas. Coincidirão, aduzamos, o centro do quadrado e os centros da espiral, ou seja, o ponto imaginário onde - supondo que seja traçada de fora para dentro - arbitrariamente a interrompemos. Tais fundamentos da presente obra.

Outros pormenores, a seu tempo, serão acrescentados. Por ora, temos de sustar esta exposição, forçado pela rigidez do plano há mais de dois mil anos estabelecido. Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes.

A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam. Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas.

À altura do ano 200 a.C. reside em Pompéia, então no auge do esplendor, o comerciante Publius Ubonius. Extremamente curioso, tende a especular sobre o incompreensível, viaja sempre que pode (vende, inclusive, produtos hindus) e hospeda mercadores em sua própria casa, com o único propósito de ouvi-los. Recebe, através do tempo e das distâncias, diluídos, adulterados, talvez unguentos de magia, resíduos da matemática egípcia, da astronomia babilônica e dos ensinamentos pitagóricos.

Um servo, Loreius, sempre perseguido por sonhos enigmáticos, alguns verdadeiros, outros talvez inventados para atrair a curiosidade fácil do amo, afigura-se a Publius Ubonius, o interlocutor ideal. Não raro, o comerciante esquece a esposa, os filhos e os negócios, para entreter discussões com Loreius.

Acaba, em conseqüência de tantas e cada vez mais exaltadas conversas, por prometer ao servo a liberdade, se este descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita – e ao revés. Não só isso: sotopondo as palavras de que se componha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito. Em qualquer sentido, afinal, que se empreender a leitura da frase, deverá esta permanecer idêntica a sai mesma. Quer Publius Ubonius, incapaz, não obstante suas perquirições, de concentrar-se no problema, representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu principio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras.

Os sonhos de Loreius multiplicam-se; suas vigílias são desesperadas. Antes de tudo, decide a extensão da sentença, que deverá ter cinco palavras. Ultrapassar este limite, parece-lhe uma ostentação; uma fraqueza contentar-se com menos. Além do mais, o número abriga significados cabalísticos, para ele importantes, havendo, dentre outras, a ilação entre o cinco e o pentágono estrelado, emblema universal da vida. Sendo a frase composta de cinco termos, cada um destes, forçosamente, teria cinco letras, de modo a possibilitarem, agrupados uns sobre os outros (se lidos no sentido horizontal) ou lado a lado (se no vertical), as permutas exigidas pela obstinação de Ubonius. Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem.

Não ignora Loreius que a palavra central da frase a ser descoberta e que servirá de suporte às outras quatro deverá também, para desempenhar sua função, ser lida indiferentemente em ambos os sentidos. Repassa, assim, nos banhos, nos sonhos, só, em companhia, durante as representações teatrais ou ao longo de seus habituais passeios às vertentes suaves do vulcão, todos os termos palíndromos de que pode lembrar-se, acabando por, dentre todos, optar pelo que mais fascinante lhe parece. Escolhe a palavra TENET, não apenas por ser um verbo indicativo de posse, de domínio, fator de alta importância para ele, um escravo, como por subentender (tente: “conduz”, “sustém”; mas quem conduz, quem sustém?) a existência de um terceiro, um agente, alguém que age, desconhecendo-se, porém a sua identidade e o que faz ao certo. Também pesa em sua escolha a circunstância de que, escrevendo a palavra duas vezes, em cruz, de maneira que o N sirva de ponto de intersecção, e eliminando em seguida a sílaba pousada ou plantada, ou cravada sobre a palavra horizontalmente escrita, evoque, a disposição das letras restantes, ampliado, o desenho do T, início e fim do vocábulo.

Esta curiosidade não teria, para Loreius, maior importância se a cruz, a cruz em T, não fosse o instrumento com que se supliciam os escravos fugitivos. No dialeto dos seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frígia, net, partícula que resta da palavra Tenet uma vez eliminada a sílaba inicial, significa “não mais”, com o que entrevê o imaginoso servo de Ubonius, nesse jogo com Tenet, uma espécie de logogrifo, acessível apenas à sua compreensão de escravo. Assim se traduz o seu entendimento da charada: “Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir”.

Estabelecida a preliminar do problema, resta ainda encontrar quatro palavras, de cinco letras cada e cuja letra central será inevitavelmente um E ou um T. Esta limitação, por mais cerceador que pareça, facilita a tarefa proposta. Loreius tem um caminho. Com esta cruz central, formada pelo verbo Tenet e que tão claramente lembra os pontos cardeais, já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras.

Chega assim, de experimento em experimento, à sua frase em ângulo, vista entre espelhos invisíveis que ao mesmo tempo a cortam e contemplam e que, gravada em pedra, reproduzida em pergaminhos, se difundirá pelo mundo, intrigando os que com ela se defronta-me que inutilmente pensam em desmontá-la, alterá-la, subtrair-lhe uma só letra, pois a frase nos fita como um olho, inviolável, circular na sua quadradura, tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete.

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: O Lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.

Durante os meses em que Loreius, imerso em especulações, busca resolver o problema imaginado por Publius Ubonius, as conversas entre ambos giram interminavelmente em torno do assunto. O escravo, porém, à media que julga aproximar-se de uma solução, torna-se evasivo. Ubonius interpreta o seu ar reticente como incompetência e passa a restringir as atenções com que o distingue. Chega mesmo a negligenciá-lo. Na manhã em que Loreius, ao despertar, vê-se aliviado do problema, resolvido enquanto dormia (do mesmo modo que um furúnculo, tratado com emplastos nas horas em que estamos despertos, estoura durante a noite), seu primeiro impulso é correr para Publius Ubonius, transmitir-lhe a solução e assim liberar-se. A caminho, decide não ir. Agora, que vira ser livre depende de um simples gesto, de algumas palavras, um prazer talvez superior à libertação á adia-la. Mais: no seu íntimo, Ubonius, agastado com a sua altivez, passa a adverti-lo. No começo, Loreius se diverte com essas reprimendas que passam através dele. Um dia, excedendo-se o senhor, rebela-se e exige:

- Trate-me como a um homem livre. Na verdade, eu já não sou seu escravo. Descobri as palavras.
- Então diga-as.
- Não. Só as revelarei quando bem me aprouver.

O senhor (será ainda o senhor?) dá lhe as costas e põe-se a refletir. É verdade o que diz o (talvez não mais) escravo? Se for, e se o maltratar, o enigmático frígio será bem capaz de, por vingança, preferir manter-se na servidão a revelar o segredo. Também pode ser que ele nada tenha descoberto e a afirmativa não passe de um ardil. Sua propensão a refletir indefinidamente acerca de um assunto, não importando qual, leva-o a emaranhar-se em prognósticos, hipóteses, cálculos, suspeitas, precauções, conjeturas, subconjecturas e irradiações de todos esses atos intelectuais, multiplicando-os de tal modo e com tanta constância, que vem a tornar-se, em espírito, escravo do seu escravo. É como se jogasse com ele uma partida cega de xadrez e aspirasse a esgotar, mentalmente, todos os possíveis lances do adversário, bem como as conseqüências destes.

Ignora um pormenor que torna vãs suas cogitações: o comportamento de Loreius não dependerá de qualquer injunção exterior: está decidido a só na hora da morte revelar a sua descoberta, determinando que as cinco palavras assinalem a sua sepultura. Em consequência dos intêrminos jogos mentais de Publius, que hoje o avilta para favorecê-lo amanhã, oscila entre a fartura e o despojamento.

A vaidade perde-o. São freqüentes, em Pompéia, as tavernas. Num balcão de mármore serve-se vinho aos passantes. Por trás desta sala, existem outras, destinadas aos jogadores, com inscrições nas paredes e pinturas que são réplicas das cenas ambientes: jogadores em torno de uma mesa, quietos ou em luta; salsichas, queijos e atados de cebola pendem sobre eles. No andar superior, nem sempre com entrada ostensiva, alcovas para os encontros íntimos. Numas destas casas, buscando engrandecer-se aos olhos de uma cortesã de quem a tradição conservará o nome, Tyche, Loreius revela o estranho embuste e a frase mágica. Tyche percebe a vantagem que pode colher do segredo e transmite-o ao homem a quem ama, um vinhateiro. O vinhateiro, habilmente, vende a Publius as cinco palavras do escravo. Loreius, ao ver-se defraudado, e reconhecendo haver perdido a única oportunidade de ser livre, grita pelas ruas de Pompéia, afirmando havê-la descoberto, aquela frase que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas, dirige-se ao quarto de Tyche sem que o vinhateiro tenha forças para o impedir, brada ainda uma vez as palavras da sua perdição e, desembainhando um punhal, mata-se diante da mulher.

S

8

O quadrado a que já nos referimos e que constitui, por assim dizer, o recinto desta obra - a qual, sem isto, arrastada pelo galope incansável da espiral, perder-se ia por falta de limites - subdivide-se em vinte e cinco: os vinte e cinco quadrados com as vinte e cinco letras da frase que custou a vida de Loreius. Cada quadrado, como as divisões do ano abrigam o nome de um mês como os raios da rosa invisível dos ventos abrigam designação de um ponto cardeal ou intermediário, cada quadrado, dizemos, abriga uma letra. Estas, conquanto sejam ao todo cinco vezes cinco, longe estão de totalizar o alfabeto. Não passam de oito, sendo que o S e o P aparecem duas vezes; e as demais - à exceção do N, que não se repete - surgem quatro.

Tendes então a simples - embora não usual - estrutura do livro. A cada uma das oito diferentes letras corresponde um tema, que volta periodicamente, sempre que o giro cada vez menos amplo da espiral a ela retorna, depois de haver provocado o aparecimento ou reaparecimento de outro, de outros. A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos.

Acentuaremos, para que se perceba com facilidade o nexa da concepção, que ambiciona ser tão clara quanto possível, as relações entre a espiral e a frase de Loreius. A princípio, uma e outra parecem imensamente afastadas entre si ou unidas tão só pela comum estranheza. Aprofundando o exame, descobrimos as mútuas semelhanças reais como as que existem entre um Z tipográfico e um Z manuscrito, e evidentes para quem os mistérios da escrita são familiares, conquanto inacessíveis aos que ainda não aprenderam a ler.

Vimos claramente: a espiral parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se. Seu princípio é seu fim e, além disso, quer como figura que deles se distancia, é sempre uma espiral. A frase de Loreius tem o mesmo caráter de imutabilidade: pode ser lida em qualquer sentido; por outro lado, em sua aparente abertura, cerra-se sobre si própria. Acontece, às vezes, dois irmãos serem dessemelhantes. Pelo menos, julgamos assim até conhecermos um terceiro irmão (ou uma irmã) com quem ambos se parecem. Perceberemos melhor o obscuro parentesco entre a espiral e a sentença mágica de Loreius se nos dermos conta das relações entre ambas e certas figuras míticas com as quais também a primeira vista nada parecem ter em comum, como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano, possuidor ambíguo de dois rostos, um voltado para frente e outro para trás, de modo que não tinha espáduas, ou melhor, suas espáduas eram também seus peitos. A frase de Loreius, tal esse deus (cujas insígnias, por sinal, eram a vara e a chave, uma para afugentar os intrusos, outra para abrir as portas) não olha em direções opostas? Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir-e-vir, não transita simultaneamente do amanhã para o ontem e o ontem para o amanhã? Não se conciliam, em seu desenho o sempre e o nunca? Também não se deve esquecer que um dos símbolos preferidos pelos alquimistas era o do matrimônio entre o sol e a lua, representados como um hermafrodita, um corpo dúplice, apodrecendo num esquife. O pensamento que dominava esta representação - onde se viam, num corpo, duas cabeças, como as de Jano - era o da morte seguida da ressurreição.

Tanto a espiral como a frase que temos sob os olhos parecem tensas dessas fusões de contrários. Existe um ponto, um centro, um N para o qual tudo converge. O S de SATOR é o mesmo de ROTAS. No quadrado e na espiral, o Lavrados tem dois rostos e vem de duas direções, vem das cercas do campo, cavando em rumos opostos, sob estações simultâneas. Por último: não são todas, essas, concepções da inquietude humana - deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma - sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?

Em seu giro contínuo rumo a um centro u centros ilusórios, a espiral que governa este livro seguidamente passou por sobre o R, o A, o T, sobre outras letras ainda, e assim alguns temas da obra surgiram e desenvolveram-se. Enquanto isto, o sol avança nos degraus estelares do zodíaco, sendo oportuno, sendo indispensável evocar esse fenômeno: rege o nosso romance uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros. A idéia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompéia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida de criador e criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, sua vontade, o espaço e as coisas criadas, Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, obre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritos, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, que qualquer modo exposto como a relva e os reinos aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se com zelo e constância, a Charrua no seu rumo.

Estão menos presentes, na espiral, as idéias de universo e de exatidão? Podemos concebê-la, traçada século após século, com mão firme e ignota. Seus Começos perdem-se num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados E aves que não pousam, assim como acabavam, para os antigos, o mundo então conhecido e seus mapas imperfeitos. A precisão da espiral é a sua alma; sem isto, a espiral enovelar-se-ia, jamais nos alcançando. Desta eventualidade, a de transformar-se a espiral numa rede, veio provavelmente a idéia de labirinto. Se os examinamos bem, que são os labirintos, senão espirais que perderam o rumo e se fragmentaram, de tal sorte que o homem, preso em suas malhas, nada mais sabe a respeito dos seus próprios passos? Mas a espiral só se emaranha por um malévolo artifício humano. Tão rigorosa quanto as vinte letras que aludem ao lavrador e à sua obra, nunca se enleia; e sempre nos traz, a cada um e a todos, no seu sulco.

Outras ilações pressentimos ainda entre as fugidias naturezas da espiral e do quadrado mágico, dissecados aqui como instrumentos pouco agudos. Entanto, não as captamos. Se bem possamos ler, com outros olhos que não os de turvar o visível, as cinco palavras latinas nas conchas dos moluscos, nos ciclones, bem como em chifres de caprídeos, de ovídeos e de antílopes, muitas relações permanecem além de nosso alcance, como uma música que, meio adormecidos à margem de um rio, ouvimos, noite alta, cantada por alguém numa canoa que desce a correnteza. Nossa mente assegura-nos que a melodia continua, sem que os sentidos confirmem tal certeza.

Descobrimos, sim, Uma diferença a guardar: o quadrado suscita a idéia de espaço; a espiral, a de tempo. A esse respeito, não deixa de ser curioso que os relojoeiros, em suas tentativas de aperfeiçoar os medidores de horas, tenham imaginado uma tênue peça em forma de espiral, o cabelo, coração dos relógios. Cerra-se também em espiral a mola que os impulsiona.

Conclui-se que a idéia básica do livro assenta sobre elementos claros, nítidos e nem por isso menos esquivos. Imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante. Busca, porém, descrever apenas relações entre várias mulheres e um homem, delineando-se por essa via profana um trajeto que o protagonista ignora e cujo significado, para o autor, não está ainda definido. Tendo presentes a espiral e o quadrado, um ponto evidencia-se, iluminando as criações do romance com um pó que as transfigura. Aí estão, homem e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo - e tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma. Têm de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar ou esquecer. "No fundo da cisterna", diz o poema em que o livro se inspira, "olho através das águas e entrevejo o Todo. Sol e peixes misturam-se".

Com a função de tornar bem claro o plano da obra, encimam as subdivisões do texto, além do título, uma letra e um número: a letra para situar o tema no quadrado; o número para indicar se o tema está sendo introduzido ou voltando (pela quinta, pela décima, pela vigésima vez). Quanto à natureza dos temas, em número de oito, correspondentes às vogais O-E-A e às consoantes P-R-S-T-N, qualquer palavra seria excessiva.

No dia em que Loreius, desesperado, mata-se diante de Tyche, Publius Ubonius, entre os sobressaltos de um sono agitado, sonha com o Unicórnio. Os seres e objetos dos sonhos, segundo a crença geral, são impalpáveis. O espanto de Ubonius, ao despertar, decorrer desta incongruência: no seu peito esquerdo há um leve arranhão; estrias bem visíveis, e que logo desaparecem, marcam em diagonal a palma da sua mão direita. No

sonho, ao ver o Unicórnio, ele passara a unha no peito, para certificar-se de que não sonhava; depois, segurara com força o chifre da besta, numa tentativa de rebelião contra as ordens que dela recebia. O chifre, não liso nem de uma só cor, porém dourado e Branco (dois fios paralelos, mais ou menos acerados, contornando-o em espiral, à maneira das colunas Salomônicas), deixara as suas marcas na mão rebelde e temerosa de Ubonius.

Indícios tão pouco vulgares fazem com que o sonho do negociante seja conhecido em todas as esquinas de Pompéia, cruze o mar Tirreno, o Mediterrâneo, chegue ao Egito e seja transcrito em documentos. O Unicórnio dava ordens a Ubonius. “O Quadrado Mágico é a Terra”, dizia-lhe. “Move-te pois de onde sonhas, gira dentro de N, dentro de Pompéia, invade o E, o P o E, o R, novamente o E, ainda o P, mais uma vez E, não te detenhas.” As determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas. Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto dos seus dias, buscando a cauda da Eternidade, em cuja extremidade encontrará fincada numa lança, a cabeça do escravo, único ser no mundo com poder de perdô-lo pelo mas de haver-lhe roubado o segredo.

Publius Ubonius não tem ilusões: a peregrinação será interminável. Decide se, mesmo assim, a empreende-la, discutindo-a antes com as pessoas que encontra. Um mercador de Lâmpsaco, a terra de Loreius, havendo debatido com Ubonius, durante vinte horas seguidas, o seu sonho, e preocupado, não exatamente com a ordem dada pelo unicórnio, e sim com o fato de que esta, criação de um sonho, desse ordens, convence Ubonius de que tudo isso deve ser entendido de outro modo. O unicórnio, e muito menos um Unicórnio onírico, ainda que nos deixe na mão a marca de seu chifre, não tem poderes sobrenaturais. Faça a distinção. Haver engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem seja na vida, seja na morte tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações.

- Que sentido têm, por exemplo, tuas preocupações com a divindade, se não alcançaste sequer uma moral? Qual a importância de especulares, como fazes, sobre o incompreensível, a ponto de prometeres a liberdade a um escravo tem, caso ele descubra uma frase que aplaque a tua fome de mistério, se és capaz de desatento ao mistério imediato das relações entre o homem e as suas descobertas, e sem respeito algum pelo espanto do homem em face das suas próprias criações, roubar-lhe o que naturalmente lhe pertence, violando-o em sua intimidade a ponto de o levares à morte? O sonho, Publius Ubonius, significa que ainda não criaste o teu Unicórnio e que precisas dele. Sem isto, és apenas um homem que dorme, embora fale dormindo.

As circunstâncias propícias acolhem estas palavras do mercador frígio. Vê Publius Ubonius, num relance, a extensão dos seus enganos. Abandonando o hábito de sobre tudo informar-se e de fazer perguntas sobre tudo, concentra as suas energias em transpor para a vigília o unicórnio do sonho. Uma manhã, ao despertar, o unicórnio está deitado junto à cama, olhando-o.

Pela última vez, a espiral desenhada sobre o quadrado mágico cruza a letra S. Um dos temas do livro, o que confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro não será retomado. Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romancista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás, numa versão grega, acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos. Vêem-se aí, à maneira de *Incipit*, em belos caracteres latinos, agrupados cinco a cinco, as letras do quadrado mágico, sobre elas, com os Centros no N, apagada em alguns pontos mas bastante visível, uma espiral em cinábrio. O autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é a cidade de Ouro; T, o paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas. Esses temas, no poema, são abordados e retomados na ordem em que a espiral cinabrina toca as respectivas letras. No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada. Esvai-se a grandiosidade dos temas. Resta, quando muito, um halo nostálgico da ambição que inspirou o seu modelo, mais de duas vezes milenar. E talvez a idéia, insistentemente repetida no velho manuscrito, de que o Unicórnio circula entre estas páginas.

* * *

Janela III: Chuva Oblíqua; Fernando Pessoa.

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais e a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido
por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...

Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
E sente-se chiar a água no facto de haver coro...

A missa é um automóvel que passa
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...

III

A Grande Esfinge do Egipto sonha por este papel dentro...
Escrevo - e ela aparece-me através da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo - perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Cheops...
De repente paro..
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara
deste candeeiro
E todo o Egipto me esmaga de alto através dos traços que faço
com a pena...
Ouço a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,

Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve

Jaz o cadáver do rei Cheops, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Cheops em ouro velho e Mim!...

IV

Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...
As paredes estão na Andaluzia...
Há danças sensuais no brilho fixo da lua...

De repente todo o espaço pára...
Pára, escorrega, desembrulha-se...
E num canto do tecto, muito mais longe do que ele está,
Abrem mãos brancas janelas secretas
E há ramos de violetas caindo
De haver uma noite de Primavera lá fora
Sobre o eu estar de olhos fechados...

V

Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do carroussel...
Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim.

Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fora,
E as luzes todas da feira fazem ruído dos muros do quintal...
Ranchos de raparigas de bilha à cabeça
Que passam lá fora cheias de estar sob o sol,

Cruzam-se com grandes grupos pegajosos de gente que anda na feira.
Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e
com o luar.
E os dois grupos encontram-se e penetram-se
Até formarem só um que é os dois...
A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira.

E a noite que pega na feira e a levanta ao ar,
Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,
Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,
E toda esta paisagem de Primavera é a lua sobre a feira,
E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
E, misturado, o pó das duas realidades cai
Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos
Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...
Pó de ouro branco e negro sobre os meus dedos...
As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,
Sozinha e contente como o dia de hoje...

VI

O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...

Prossegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se jockey amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

Atiro-a de encontro à minha infância e ela
Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
A brincar com um jockey amarelo e um cão verde
E um cavalo azul que aparece por cima do muro
Do meu quintal... E a música atira com bolas
A minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos
De batuta e rotações confusas de cães verdes
E cavalos azuis e jockeys amarelos...
Todo o teatro é um muro branco de música

Por onde um cão verde corre atrás da minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo...
E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,
Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa
Com orquestras a tocar música,
Para onde há filas de bolas na loja onde a comprei
E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, jockey amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

Referências

- ALVES, Tereza. **Paisagem – em busca do lugar perdido**. Finisterra XXXVI, 74, 2001, p.67-74.
- ASSIS, Machado de. **Idéias do canário – Texto extraído do livro “O Alienista e outros contos”**. Editora Moderna - São Paulo, 1995.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999. 269 p.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita; seguido de Novos ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri; DELEUZE, Gilles. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 184 p.
- BERQUE, Augustin. “Paisagem marca, paisagem Matriz: Elementos da problemática para uma Geografia Cultural”. In CORRÊA, R. L. e ROZENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. P. 84-91.
- BERQUE, Augustin (dir.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita - 1: a palavra plural (palavra escrita)**. São Paulo: Escuta, 2001. 142 p.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.1987. 278p.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385 p.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p.
- BLANCHOT, Maurice. Le Rire de dieux. **La Nouvelle Revue Française**, julho de 1965, p.103.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**.Vol. 2. São Paulo: Globo, 1999. 565 p.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio. **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablume, 2004. 127 p.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.196p.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 675p.
- DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem: uma historia do olhar no ocidente**. Petropolis, RJ: Vozes, 1994. 374p.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia ?**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992, 288p. (Coleção TRANS)
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*, trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Lisboa, RÊS-Editora, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260 p.
- LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze - Pensamento Nômade**. São Paulo, Ed. Relume Dumara, 2001. 223p.
- DOCTORS, MARCIO; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **A forma na floresta: espaço de instalações permanentes** : Iole de Freitas, outubro, 1999: Anna Maria Maiolino, novembro, 1999. Rio de Janeiro: Museu do Açude, [1999] 55 p.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Escritos de artistas, Anos 60/70**. Rio de Janeiro, RJ: J.Zahar, 2006. 461 p.
- FARNESE; MASSI, AUGUSTO; COSAC, CHARLES; MASTROBUONO, MARCO ANTONIO; CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (RIO DE JANEIRO, RJ); MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Farnese: (objetos)**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005. 253p.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 7ed. São Paulo: 1995. 407 p.
- GENET, Jean; SCHEIDEGGER, Ernst. **O ateliê de Giacometti**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 95p.
- GIL, José. GIL, Jose. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, [198-]. 249p.
- HATHERLY, Ana. **Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 281 p., 100 p. ilustr.
- KRENAK, Ailton. *Antes, o mundo não existia*. In: NOVAES, Adauto (org). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.202-3.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 132 p.
- LINS, Osman. **Avalovara: romance**. São Paulo: Melhoramentos, 1973. 415p.
- LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998. 159p.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Ed. Cosac e Naif, 1969. 111 p.
- NAVES, Rodrigo. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. [96]p. de estampas;1 DVD.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 2.ed. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1998. 347p.
- PELBART, Peter Pal. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989. 235 p.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio, 1914-1935**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 274 p.
- PESSOA, Fernando. *Estética, Teoria e História da Literatura / O Sensacionismo perante os movimentos literários anteriores*. In: **Obras de Fernando Pessoa**, vol. III, Lello & Irmão - Editores, Porto, 1986.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 534 p.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Ed. Gallimard, Paris. 1997.
- SYBILA MERIAN, Maria. **Metamorphosis insectorum Surinamensium**, Amsterdam: G. Valck. 1705. 183p.
 Fontes: Original escaneado na íntegra nos seguintes sites:
http://contentdm.lindahall.org/cdm4/document.php?CISOROOT=/Natural_His&CISOPTR=816
<http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?IDDOC=275685>
- SCHAMMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo, Companhia das letras, 1996. 645p.
- TODD, Kim. **Chrysalis: Maria Sibylla Merian and the Secrets of Metamorphosis**. Ed. I.B.Taurus. Estados Unidos, NY, 2007.
- TURNER, Daisy. **Do pequeno quadrado da tela: O Jardim**. Texto para o catálogo da C/Arte, de Leonora Weissmann. 2006.
- WARD, Nathaniel. **On the growth of plants in closely glazed cases**. *London, 1852, Printed by Samuel Bantley and Co.; Bangor Haouse Shoe Lane*, p. 90.
 Fonte: Original escaneado na íntegra no seguintes site:
http://books.google.com/books?id=EFUDAAAQAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s
- WEISSMANN, Anais Lobo. **Estórias de amor para crianças**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1972. 93 p.

WEISSMANN, Leonora. Texto do catálogo da exposição **Cidade Interior**, realizada em Belo Horizonte, na Galeria de Arte da Copasa. 2004.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 283p. Em anexo, CD-Rom.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)