

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Notícias do fantástico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSSETTI, Christina. O mercado do duende. In: BLOOM, Harold. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligente de todas as idades*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. v.3, p.125-49.

SINCLAIRE, Stephanie. *Silence becomes you*. Sequence Film and Motionfx em associação com International Film Collective. 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Paisagens imaginárias: fragmentos de cultura, palavra e imagem

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo*

RESUMO: O artigo discute a relação palavra, imagem e imaginário na construção estética da paisagem, por meio do diálogo entre textos literários e a pintura de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que, ao restaurar os elos entre memória e natureza, apresenta fragmentos e ruínas de paisagem e literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, memória, literatura, pintura, Guignard.

ABSTRACT: This article discusses the relation between word, the imaginary, and image in the aesthetic construction of landscapes, through a dialogue between literary texts and the painting of Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) who, whilst restoring the links between memory and nature, presents fragments and ruins of landscape and literature.

KEYWORDS: Landscape; memory; literature; painting; Guignard.

Paisagens, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.
(Drummond de Andrade, 1983, p.451)

O país feito de “pensamento da paisagem” na alegoria drummondiana ou as palmeiras, juritis, bananeiras e araçás que estão na letra de *Marginalia II*, de Torquato Neto,

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

musicada por Gilberto Gil no auge do Tropicalismo, constituem ruínas de procedimentos estéticos que marcaram a formação social brasileira, expressas especialmente na paisagem que a literatura desenhou e a pintura de Guignard torna lírica, evanescente e profunda.

Este artigo pretende refletir sobre a construção da paisagem considerando, de um lado, a palavra mágica e criadora do “novo mundo” e a palavra literária que alia arte e ciência na elaboração romântica de natureza; de outro, a pintura, de Alberto da Veiga Guignard, em diálogo com as ruínas, ou fragmentos, de tais procedimentos estético-literários que desenharam a paisagem em nosso imaginário cultural.

Num país de analfabetos, é interessante observar a força da literatura na criação de rios, montanhas e sertões que se tornam marcas visíveis de identidade cultural a expressar, simultaneamente, as fantasias utópicas de um projeto imperialista perfeito e as imagens fraturadas, e ambivalências, não resolvidas de resistência e singularidade.

Para ler o que a paisagem representa na prática cultural é necessário compreendê-la como um lugar de apropriação visual e um foco de formação de identidade, o que supera a concepção estética de gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia, considerados objeto de interpretação visual, meramente contemplativa. Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental, e suas inter-relações (Mitchel, 1994).

Nesse aspecto, pensa-se a paisagem como um meio, um recurso semelhante à linguagem ou à tinta, de quadros verbais e pictóricos que, embebidos na tradição de significação e comunicação cultural, contribuíram para a criação de identidades, legitimando seus temas através da historicização e naturalização (Mitchel, 1994). Um meio que, na cultura brasileira, realiza a ambígua referência para identidade nacional e imperialismo. Assim, compartilha-

mos como memória coletiva as imagens de frondosas palmeiras, árvores-símbolo de nacionalidade, plantadas na paisagem e no imaginário brasileiro.

No centro da natureza, inserido numa parte do espaço, um grupo social o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. Por isso, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial porque todas as partes do espaço que o homem ocupa correspondem a tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos no que nela havia de mais estável (Halbwachs, 2006). Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito, e retomar tais impressões torna-se mais difícil se elas não estiverem conservadas no ambiente natural que nos circunda.

A dramatização visual da natureza constitui, portanto, uma forma de controle imaginativo, capaz de fortalecer a ação colonizadora, criar laços de co-nacionalidade e de proporcionar um senso de estabilidade, e de história, no cotidiano dos brasileiros. Ruínas e fragmentos dessa construção estética são retomados pela memória, ativada pela palavra ou pela imagem.

Imagem e palavra: a construção do “Novo Mundo”

A iconografia legada pelos primeiros viajantes, assim como seus relatos compõem um estoque de imagens que guardam a paisagem em nossa memória coletiva. Isso porque não foram somente os limites de mares e terras, as fronteiras alargadas à época das grandes viagens marítimas e das descobertas: esgarçaram-se também os limites entre realidade e imaginário para sustentar as ações e contaminar o olhar dos desbravadores para a paisagem.

Dentre os recursos tecnológicos trazidos pelos navios europeus estava a capacidade de controlar as relações entre visível e invisível, entre realidade e ficção (Ginzburg,

2001). Esse recurso pulveriza-se no cotidiano dos primeiros conquistadores e as raízes de suas afirmações e desejos fincam-se muito longe: nas tradições populares, em fragmentos de textos lidos e repetidos na defasagem entre o que diziam e como foram difundidos, imagens das lembranças clássicas da Idade de Ouro, da teoria da excelência do estado natural, dos motivos edênicos, todos motivadores, enfim, da ação colonial.

A visão simbólica da natureza fora bem constituída pelos padres da Igreja, desde os primeiros séculos cristãos até o Renascimento, projetando-se, ainda, no século XVII. A partir da linguagem alegórica, animais, plantas e mineiras adquiriram uma multiplicidade de interpretações e as muitas espécies que fascinavam as imaginações vinham mais da convenção literária (rouxinol, corujas, andorinhas e serpentes) do que da fantasia popular (Holanda, 1996)

O cenário americano parecia incorporar o milagre à natureza e fundamentar a expressão “Novo Mundo”: novo, porque ausente da geografia de Ptolomeu e por permitir ao mundo conhecido renovar-se ali, regenerar-se “vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores da estação” (Holanda, 1996, p.210) como se estivesse num paraíso terreal. Como bem analisou Octavio Paz (1992, p.127), o discurso elaborado à época da descoberta da América definira o homem da nova terra como um ser de pouca realidade, porque sem passado, nasceu feito um projeto do futuro, incrustado na natureza:

Na Europa a realidade precedeu ao nome. América, pelo contrário, começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fora batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser.

Na disputa de culturas diferentes para o controle da realidade, mares e rios, florestas e campinas povoaram-se

de cardumes, bandos e rebanhos divinos ou infernais; penhascos tomados por gigantes, monstros humanos e canibais desenharam-se ao lado do caráter dócil, inocente e prestativo do selvagem associado à velha teoria da bondade natural ou do éden antes do pecado. Todas ficções plausíveis, verossímeis e socializadas, tanto na produção como na recepção, no processo da ação colonizadora, como argumenta o relato de Jean de Léry (1972, p.120), solicitando a cumplicidade do leitor.

Não quero omitir a narração que ouvi de um deles [índios] de um episódio de pesca. Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. Vendo isso, continuou o selvagem, decepeilhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ela tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça fora d'água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido. Resolva o leitor sobre se se tratava de um tritão, de uma sereia ou de um bugio marinho, atendendo a opinião de certos autores que admitem existirem no mar todas as espécies terrestres.

Foram os olhos contaminados de pensamento da paisagem, utópica, paradisíaca do escrivão Pero Vaz de Caminha (1977, p.177) os primeiros a registrar as imagens da terra brasileira recém-descoberta, batizando-a de “*graciosa*”, e potencialmente rica, pois, ora “dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem”.

A parte que cabe aos portugueses nas origens da geografia fantástica do Renascimento é, no entanto, mínima, se comparada à dos letrados renascentistas europeus, e desproporcional, quando comparada às atividades de seus navegadores. Com o intuito utilitário de alertar os viajantes sobre os perigos, especialmente com os nativos – e seus rituais de canibalismo –, bem como lhes informar acerca das atividades extrativistas, de sujeição do gentio, das for-

mas de coerção do colonizador, a cartografia desenha as peculiaridades do homem e das terras brasileiros. Pela cartografia, mais do que por poemas e relatos, os habitantes do Novo Mundo entraram no Renascimento português, embora por imagens ambíguas e distorcidas. Isso porque, sem consultar a correspondência dos jesuítas, residentes no Brasil, os artistas preferiam recorrer aos desenhos e pinturas produzidos na Alemanha, baseados em estereótipos de cenas, especialmente as de canibalismo, típicas do imaginário e da iconografia européia renascentista. Um descompasso se estabelece entre a forma dos personagens índios nos quadros – projetados em indumentárias indígenas – mas com significados estranhos às narrativas de viagem e relatos sobre o Brasil (Raminelli, 1996).

A força, a crueldade e intimidação seriam pouco eficazes, em longo prazo, considerando a vastidão do território e a quantidade de habitantes nativos, em número muito maior que o de colonizadores. Afinal, as sociedades em confronto – conquistadores e nativos – lutavam a partir de suas respectivas e diversas percepções do real. Por isso, não contentes com a expropriação e o assassinato em massa os portugueses, necessitaram reivindicar, para si, o monopólio do sagrado e da definição da realidade. As crenças e a religião dos indígenas, expressas pela idolatria, constituem um saber que serve para pensar o corpo, o tempo, o espaço, as formas de poder, as relações domésticas e a sociabilidade (Gruzinski, 2003). No conteúdo dessa prática prevalecem a ambivalência dos deuses, a permeabilidade dos seres e das coisas, as transformações sutis e as múltiplas combinações, em oposição às dicotomias de sentido cristãs que resumem o “essencial do sobrenatural”:

Ao apostar na interiorização dessas associações e desses esquemas repetitivos, a pedagogia jesuítica do imaginário opera, assim, nos mais diversos registros. Ela ultrapassa os limites da palavra e da imagem pintada, para instalar no efetivo, no subjetivo, a experiência indígena do além cristão. Explora as emoções como o medo e a angústia e integra-os à problemática do pecado e da danação, dissipa-as

por meio de técnicas rituais como a confissão, a penitência, conduzindo à plena assimilação da temática cristã da salvação e da redenção. (ibidem, p.288)

O pragmatismo do colonizador português, por meio da cristianização posta em prática pelos padres da Companhia de Jesus, realiza, então, um aparente paradoxo: o senso prático executa a colonização do imaginário para redefinir o tempo, o espaço, a memória aos colonizados que irão sobreviver entre a opressão das ações brutais da dominação e o fascínio da nova apresentação da realidade baseada em imagens, encenações, apresentações, preenchimento dos espaços com capelas, conventos, igrejas; também com o novo ritmo do calendário marcado por festas, missas, feriados religiosos. Tudo sob o rígido controle da prática testamentária e da confissão, aliados à sedução do teatro, que explicava os dogmas por meio de seu espaço e sua materialidade.

Uma série de confluências interessantes acontece nesse processo de domínio do imaginário. Uma cultura como a portuguesa, acostumada aos espetáculos como os das flagelações nas procissões da Semana Santa ou às visões e milagres embutidos como prova do poder divino, no cotidiano, há de defender a eficácia maior dos exemplos sobre as palavras; das imagens que os olhos vêem sobre aquilo que os ouvidos ouvem. Por isso, torna fundamental realizar, por meio dos sentidos, a conversão do gentio, musicando as missas e os oratórios e a espalhar aromas do incenso e do almíscar nas celebrações religiosas, que não somente produzem relíquias como reproduzem personagens, a ponto de os índios terem dificuldade para perceber que tudo se trata de uma apresentação.

Assim, tanto o milagre como o sobrenatural estavam incrustados no cotidiano dessas duas culturas, por isso o extraordinário constituía-lhes uma forma de percepção do real. No caso português, a imaginação está inerente ao seu agudo senso prático e permitiu-lhe uma peculiar adaptação, tanto para colonizar, como para a criação local de riquezas.

Na cultura brasileira, porém, incorporamos o milagre no cotidiano e a exceção tornou-se a regra, especialmente porque pela palavra literária, utilizando a paisagem, os escritores românticos criaram o país.

Percebemos na interpretação dos valores, na sociedade brasileira, o registro por meio da memória coletiva de uma rede de códigos culturais, para a percepção da paisagem. A criação do “Novo Mundo” é exemplo marcante de que sentidos e valores são codificados no momento da contemplação de uma cena natural. Presos das concepções ainda medievais de paraíso e da relação mágica entre as semelhanças e os signos, formadora do saber das similitudes (Foucault, 1990, p.62), os homens reconheceram, com seus próprios olhos, as paisagens estampadas em sua memória, pelos sonhos descritos em tantos livros, por detalhes imaginativos intensamente reiterados, capazes de engendrar uma fantasia coletiva.

A construção romântica de paisagem

A busca pelo conhecimento das terras brasileiras motivada, no século XIX, dezenas de expedições geográficas, botânicas, zoológicas, etnográficas, empreendidas por cientistas de diferentes nações. Em meio às pesquisas, havia o interesse comercial em obter novos bens e valores para enriquecer a economia e a vida da Europa.

A expectativa em torno das imagens documentais, em relação aos viajantes, deve-se à perspectiva da história natural, especialmente depois de Lineu e seu *Systema Naturae*, obra de 1750, que organizou, sistematizou, descreveu e reduziu a diversidade, riqueza e dinamismo de plantas, e animais, na simplicidade aparente de um “visível descrito” (Foucault, 1990). Logo, observar é ver sistematicamente pouca coisa: ver aquilo que na representação pode ser analisado, reconhecido por todos e, assim, receber um nome que cada qual poderá entender:

Desenvolvidas elas próprias, esvaziadas de todas as semelhanças. Depuradas até mesmo de suas cores, as represen-

tações visuais vão enfim oferecer à história natural o que constitui seu objeto próprio: aquilo mesmo que ela fará passar para essa língua bem-feita que ela pretende construir. (Foucault, 1990, p.152)

Ao limitar e filtrar o visível, a estrutura ou a descrição baseada em série de valores (forma, quantidade, distribuição no espaço, grandeza relativa), permite-se transcrever a natureza em linguagem, com o acompanhamento de ilustrações perfeitas do ponto de vista botânico, mas artisticamente medíocres. Artistas contratados para essas funções rompem algumas vezes com a perspectiva encomendada para os desenhos, como foi o caso de João Maurício Rugendas. Quando em 1825 o pintor chega a Paris, procura a então famosa Casa Engelmann para publicar sua obra, resultante das anotações e desenhos de viagem pelo Brasil. Diferente da visão de documento para a botânica, tanto o editor quanto o seu amigo barão de Humboldt pensaram em consonância com a perspectiva romântica e civilizadora que deveria mostrar as imagens brasileiras de forma sedutora e construtiva.

Isso implica considerar o pressuposto da animação e da organicidade que se integra a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito ao objeto. Os objetos são como núcleos de dinâmicas correlações, ordenadas por afinidades e por contrastes de imaginação (Nunes, 1993). É o nexo de simpatia que liga o artista às coisas, num mundo “feito de correspondências afetivas entre elementos heterogêneos, de harmonias realizadas entre termos antitéticos [...] esse mundo mágico rege-se pelo princípio de analogia” (ibidem, p.67).

Rugendas aproxima-se dos preceitos da poética do pitoresco na apresentação da paisagem que traduz a relação de integração do homem com a natureza e a sociedade. Longe da sensação de medo, pavor e melancolia do indivíduo que não se sente acolhido pela natureza física, apresenta-se o total encantamento, a sensação de acolhimento que atenua a tensão entre o mundo natural dos trópicos e o homem europeu.

Essa poética, numa via de mão dupla, permite que, indiretamente, a paisagem dos trópicos, tão difamada pelo pensamento do século XVIII, fosse integrada a uma proposta estética que se aproxima da própria natureza européia. Na mesma medida, tal poetização ou estetização permite a visão da natureza como fonte de estímulos à qual correspondem sensações que o artista interpreta, esclarece e comunica. Isso porque “a poética do pitoresco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista educador é guia dos seus contemporâneos” (Argan, 1992, p.18).

Daí acompanharmos a construção romântica do sertão com “auras impregnantes de perfumes agrestes” e o homem a comungar “a seiva dessa natureza possante” (Alencar, 1958, p.1019). Ou, ainda a paisagem urbana que integra a exuberância da natureza à sensibilidade do artista, “passeador solitário”, que registra em seu álbum de desenhos as “magníficas perspectivas que oferecem a cada passo as quebradas da serra” (Alencar, 1959, p.703).

O apaziguamento da tensão, produzida pela grandiosidade e pelo mistério da natureza tropical, realiza-se pelo abrandamento do sol a pino para a meia-luz pitoresca que harmoniza os contrastes, produzindo afinidades com a tradição ocidental: seduz o olhar do viajante que contempla a paisagem e cria elos de identificação afetiva para o homem brasileiro.

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.

Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa. (Alencar, 1958b, p.32)

Uma paisagem que congela o tempo, anula a tragédia do passado de destruição, e estabiliza, harmoniza o presente, na descrição exuberante da terra já desfigurada pela

exploração predatória e grosseira da colonização. Na verdade, é o homem sem mais existência social, o indígena, projetado numa imagem estática de natureza, onde tudo é permanente, imutável, fixo. As matas são eternas, o ar sempre embalsamado, tudo reunido sob a harmonia grave. Grave, porém melancólica. Mas o escritor romântico ilumina, ainda que indiretamente, para o leitor a dificuldade para a construção de um conjunto, formado por sentidos díspares com os quais pretende elaborar a história, a noção de brasilidade para costurar uma identidade. A exemplo, a cena de uma festa em que se misturam, como num circo, a nobreza da terra, o povo e os heróis para assistirem a um torneio entre cavaleiros, no romance *As minas de prata*, de Alencar:

Pelas janelas pendiam vistosas colchas da Índia com franjas e lavores de preço; uma infinidade de bandeirolas, flâmulas e galhardetes esvoaçava [...] A claridade do sol batendo de chapa sobre a imensa alcatifa de sedas e veludos, fazia cintilar as facetas das pedrarias, o polimento das armas e o lustro dos arneses, cujos reflexos brilhantes esguichavam como espadanas de uma cascata de outro. (Alencar, 1960, p.482)

Veludos, sedas, pedrarias e brasões, no entanto, sob a claridade do sol, produzem efeito contraditório, como alerta o narrador: “Ao primeiro lanço d’olhar, o painel se mostrava confuso e enredado, como os mosaicos chineses e os arabescos mouros” (ibidem, p.482).

Confuso e enredado surge, portanto, o cenário marcado pela variedade de estilos e adereços distantes entre si e ante o espaço a que se destinam. Era preciso observar de perto e, só assim, cada objeto poderia tornar-se distinto, uma vez que a cena arrumada, em seu conjunto, confunde o olhar. A ação apresenta-se tão deslocada quanto os objetos aprendidos no seu todo: num terreno de colégio jesuíta, dá-se a encenação de jogos medievais entre cavaleiros de nobreza duvidosa porque seus brasões nobres têm, como única referência concreta, outros textos de fic-

ção depositados como lembranças de coisas lidas e ouvidas, também na memória do leitor.

É imprescindível criar para os brasileiros laços que os tornem naturais na própria terra, sem o melancólico desenraizamento, nem as frouxas amarras de uma tradição alheia, pela rigidez e pelo vigor da narrativa. Ao romantismo literário interessa o futuro: as imagens que lança como âncoras para o cotidiano dos homens, superando a distância geográfica, o silêncio do analfabetismo, para legitimar a fantasia (do paraíso, do bom homem cuja generosidade e alegria só podem figurar numa terra abençoada). Assim, sob a marcha do hino nacional, terra e homem, tudo se anuncia reunido, sob a bandeira do Cruzeiro projetada pela ficção romântica. As fissuras e os retalhos de que é feita essa bandeira, destoantes e confusos entre si, se tornarão evidentes no olhar do historiador artista ou no pincel sensível de Guignard.

O historiador artista e o pintor: fragmentos de paisagem

O impacto com o cenário brasileiro e seus limites pouco definidos, cujas formas avançam para o decorativo e para o caprichoso, levou Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) a questionar: onde e como estaria o sentido de brasilidade? O pintor percebe que nada tem a ver com o nacionalismo emblemático, mas pode ser apreendido nas tênues fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, a convenção e sua prática, a regra e a encenação.

Empreende, então, uma busca do Brasil por suas paisagens e cenas (cariocas, brasileiras), um dos primeiros a pintá-las quando o assunto nacional constituía polêmica. Para Guignard, interpretar o país e sua cultura significa apreendê-lo a partir de seu passado mítico, em planos visuais distintos das concepções racionalizantes, numa outra possibilidade de elaboração do moderno, além do emblemático sabor pau-brasil. Por tudo isso, a crítica considerou a sua obra “irregular”, embora necessariamente

irregular, pois “passado o fulgor dos primeiros anos, nos devolve à nossa condição de pré-modernos e provincianos” (Salzstein, 1992, p.16).

A busca do país realiza-se, na sua pintura, por um viés interno, diferente da idéia de uma racionalidade construtiva cuja tarefa, anunciada pelos modernistas, seria a formulação de uma nova cultura brasileira para melhor adequar o caos e a desarmonia tropical. Segundo os críticos, na execução dessa “busca” as irregularidades afloram no conjunto de suas obras e devem-se às variações que atropelam o equilíbrio entre a elaboração temática e a configuração formal, tais como a presença de exageros pitorescos com tendência ao caprichoso e decorativo, além da relativa frequência de traços acadêmicos, na excessiva ocupação com o desenho.

Talvez essas irregularidades indiquem, no entanto, a originalidade do olhar de Guignard para a cultura brasileira, capaz de problematizar a própria modernidade e, nesse conflito, integrar a arte produzida no Brasil à tradição européia. A conciliação entre esses dois mundos torna complexo o exame de sua obra, pois “uma espacialidade moderna emerge dela naturalmente, em estado bruto, talhada no atrito com as condições objetivas de um ambiente cultural como o brasileiro” (Naves, 1992, p.17).

Parcimonioso em sua pincelada, evitando deliberadamente o impacto, suas telas transmitem uma impressão de leveza e perenidade, apesar de o pintor considerar fundamentais a técnica e o desenho. A preponderância da linha sobre a massa, a importância do desenho como elemento formativo da pintura de Guignard são percebidas até por leigos. Ao adentrar, cada vez mais, o imaginário cultural brasileiro, sua obra cresce em humanidade e nacionalismo, num sentimento de intimidade e cumplicidade com a paisagem e as cenas brasileiras, o que rendeu à sua pintura o qualificativo “nacionalismo lírico”:

Dono de uma técnica apuradíssima nos anos de estudo da Europa, ele é, todavia, a própria negação do virtuosismo. Há na sua pintura uma espécie de ingenuidade que não

vem da deficiência de técnica, mas do sentimento com que contempla a paisagem nativa, sobretudo a das velhas cidades de fisionomia colonial. Ele nos transporta evidentemente ao âmago do Brasil, e sua pintura tem uma nota enormemente enternecedora e íntima, cujo segredo é perceptível a qualquer coração brasileiro. (Navarra, 1945, p.17)

Análogo à série de convenções que pretendem explicar os hábitos e valores que compõem parcelas do sentido de brasilidade, encontramos na cultura brasileira o registro por meio da memória coletiva de uma rede de códigos culturais para a percepção da paisagem: compartilha-se uma tradição de paisagem construída por um vasto conjunto de lembranças, mitos e lendas que, além de acompanhar extensos períodos da história social, também molda instituições e ideais.

Tais códigos culturais foram difundidos por diversos personagens de obras românticas, e naturalistas, além de viajantes europeus do século XIX. Seus olhares expressaram o projeto de ligar a arte ao conhecimento científico sobre a terra, o homem e o país.

Nas primeiras décadas do século XX, o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) criou um personagem singular, e pouco conhecido, o historiador artista Gonzaga de Sá. Nos seus longos passeios pela cidade, retira da paisagem as camadas de estereótipos para reatar os laços de memória coletiva, pelo olhar, que religa natureza e história, passado e presente, lembrança e futuro.

Consta que os historiadores devem chegar ao passado por meio de textos e documentos arquivados, empoeirados pelo passar dos anos a dormir em gavetas, caixas e pastas. No entanto, o arquivo de Gonzaga de Sá é o dos pés: é preciso tocar e vivenciar uma rua, um prédio, a paisagem, uma ruína. Para ele, casas, paredes, ilhas e palmeiras persistem ao longo dos séculos porque guardam a essência da vida conjunta do grupo que nelas viveu e essa se funde com as coisas. A conhecida autodefinição de Gonzaga de Sá resume sua perspectiva integradora de cultura, que rompe por meio das narrativas em torno da natureza ou

da paisagem urbana que contempla – com a seqüência dos séculos em períodos e esquematização. A personagem é feita de fragmentos de cultura, reunidos e contraditórios entre si: “Eu sou o Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoiós, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus ‘galegos’ também”. E o seu olhar configura ao presente um todo repleto de sentidos adquiridos pela rememoração. Vida e morte, passado e presente iluminam-se, reciprocamente, na delicada linha de consciência, desenhada com a memória, tornando-se planos equivalentes. As mangueiras centenárias, as águas do canal não constituem como nas canções românticas, imagens de um passado irremediavelmente perdido. A essa percepção integram-se os laços da memória que revelam os fragmentos de história, nas ruínas da paisagem.

Essa abordagem não se coaduna com a antiga noção de invariabilidade absoluta da natureza, e a primeira brecha na imagem petrificada dos elementos naturais foi aberta por Kant, quando, em 1755, na obra *História da natureza – e teoria do céu*, considerou a Terra bem como todo o sistema solar como algo que se foi formando no transcurso do tempo. Com isso, desfaz-se, aos poucos, o rígido sistema de uma natureza orgânica invariavelmente fixa e percebe-se que o movimento da matéria não é apenas como a simples mudança de lugar: é calor e luz, tensão elétrica e magnética, associações e dissociações químicas, vida e, finalmente, consciência.

Nas primeiras décadas do século XX, o olhar da arte para a paisagem, ampliado pelos inventos ópticos, desestabiliza as certezas deterministas, advertindo que não podemos, apenas, dominar a natureza como alguém situado fora dela: estamos, sim, no meio dela, sujeitos à influência recíproca. Daí que, ao sentido de dominar acrescenta-se a necessidade de regular as atividades produtivas sobre o mundo natural.

Nesse contexto, podemos compreender a escavação feita em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* abaixo de nosso nível de visão convencional, com a finalidade de recu-

perar os veios do mito, convenção e memória existentes sob a superfície, como a revelar o que expressam e o que provocam, na consciência de quem as contempla, “as palmeiras pensativas”, as montanhas ou o mar. Os sinais da terra não são apenas superficiais e exteriores: ligam a memória individual à sociedade e devem ser vistos como totalidade e permitem, nas palavras de Walter Benjamin, a revelação da aura da realidade, isto é, a junção de elementos espaciais e temporais, numa aparição única de uma coisa distante. Fazer, assim, as coisas se aproximarem de nós, pelo fio da memória e sem o auxílio da técnica para reprodução.

Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (Benjamin, 1987, p.41)

Gradativa e intensamente, tanto os aspectos que definem o personagem quanto a sua concepção de história e cultura movimentam-se do individual ao social, do particular ao geral, buscando no conjunto os extremos, a disparidade contraditória para transitar entre diferenças; os seus passeios e observações traduzem a sensibilidade para olhar a paisagem, investindo-a do poder de também emitir linguagem contar história.

Olhei o canal, segui com o olhar as mangueiras centenárias do Galeão, demorei-o sobre as paredes enegrecidas do ilhote; e, quando pousei os olhos nas águas mansas do canal, como que vi as canoas de Estácio de Sá com os seus frecheiros e mosqueteiros deslizarem, levando o conquistador para morte... (Lima Barreto, 1956, p.61)

No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o artista Ricardo Coração dos Outros dialoga com o personagem Gonzaga de Sá, pela afinidade em “colher”, com o olhar, pedaços de história humana nos fragmentos da cidade. Do olhar do músico brota a síntese e a alma da cidade e sua gente – “bela, grande e original” – em fragmentos que se

costuram, delicada, mas não perfeitamente, a partir das marcas humanas incrustadas na paisagem.

No caso de Guignard, o espaço se instaura nos seres, retirando quase toda a sua solidez, no dizer de Frederico Moraes (2000, p.266), “como se a sua pintura e seu desenho fizessem o próprio veículo de imaginação da paisagem”. Enquanto o pintor enche os espaços com detalhes, o espectador penetra no interior de um tempo que, por apegar-se à reminiscência, deixa de ser homogêneo e vazio e, por isso, a plenitude dessa paisagem realiza-se em nós porque, a partir dela, recordamos.

Assim, a temática brasileira apura-se em suas telas nas trincheiras da memória e alcança a forma de uma experiência íntegra, essencial de visão: as superfícies pintadas apresentam uma contigüidade tão sutil, uma projeção de lugares à distância tal a projeção da memória. Converte tudo, montanhas e homens, terras e nuvens em matéria em suspensão como a desconfiar, tanto da certeza de marcos e registros quanto da própria solidez dos objetos. Isso permite a coexistência entre a aparência amena da realidade e o bizarro; a festa e o trágico; a nostalgia e o futuro, a configuração, enfim, do conteúdo da nossa modernidade – uma complexa e (dolorosa) continuidade.

Ao adentrar cada vez mais no território brasileiro, sua obra cresce em humanidade e nacionalismo, na mesma proporção em que, também, paisagens e tipos humanos tornam-se mais irreais, aéreos, feéricos, pois fatos e objetos se superpõem fora de qualquer lógica espaciotemporal.

Em *Paisagem imaginária* (1961) (Figura 1), realiza-se um ordenamento espacial horizontal; aos poucos o espaço é preenchido por pequeninos detalhes – balões, trens, igrejas –, respeitando a perspectiva aérea: tons quentes no primeiro plano, frios no último, e entre eles toda uma graduação. Tudo se configura a partir de uma luz interna que parece comandar o movimento das figuras. Assim, a paisagem não se ilumina de fora para dentro, com limites precisos e exuberantes; ao contrário, dilui-se a magnitude das montanhas perdendo-se ao infinito, sob a superfície de bruma e nostalgia.



Fonte da Ilustração
Paisagem imaginária
Óleo s/tela, 61 x 46 cm, 1961
Museu de Arte de Pampulha, BH

O olhar crítico e desconfiado de Guignard quanto ao poder de dar forma ao mundo intersecciona-se com a desconfiança do narrador ante seu texto, do escritor que suspeita da eficiência da linguagem para a expressão de um mundo fragmentado. Assim como para o personagem historiador artista de Lima Barreto, os limites entre o real e o poético, a objetividade e a subjetividade não são muito precisos, por consequência a noção de brasilidade – no texto e na tela – nada tem a ver com as expressões do nacionalismo naturalizado na paisagem.

Firma-se o vínculo que sustenta o olhar para a paisagem – a memória – que traz à tona o legado ambíguo da natureza, isto é, o de engendrar uma linguagem silenciosa, mítica, que resgata tradições sob a aparente tranqüilidade da vista amena; a memória também permite revelar as ficções guardadas nos estereótipos culturais, entre elas as imagens de exuberância e pitoresco conferidas à natureza.

A esse tempo, passava, olhando tudo com aquele olhar que os guias uniformizaram, um bando de ingleses, carregando ramos de arbustos – vis folhas que um jequitibá não contempla! Tive ímpetos de exclamar: doidos! Pensam que levam o tumulto luxuriante da mata nessa folhagem de jardim! Façam como eu: sofram durante quatro séculos, em vidas separadas, o clima, o eito, para que possam sentir nas baixas células do organismo a beleza da senhora – desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio!... E vão-se, que isto é meu! (Lima Barreto, 1956, p.42)

Se, por um lado, a reflexão do narrador revela o conteúdo da estereotipia cultural; por outro, supera a visão maniqueísta para o estrangeiro, numa clara afirmação de que a cultura brasileira está imersa no movimento do mundo e suas influências, especialmente o intercâmbio de valores e idéias por meio da arte, importante para o conhecimento e autoconhecimento.

O pintor e o historiador artista realizam a imagem “do país feito de pensamento da paisagem”, pois, segundo Rodrigo Naves (1997), avessa à definição, a pintura de

Guignard levanta ainda uma interrogação sobre seu tempo e a época que retrata, numa contraposição entre o típico (palmeirinhas, igrejas e balões) e o lugar-nenhum, com lembrança de construções imaginárias, de brumas antigas.

Entre o orientalismo de Gustave Moreau e a fantasia de Odilon Redon, Guignard traça sua geografia da proximidade. Estar aqui é estar em toda parte. Não existem distâncias – muito menos acidentes geográficos ou caminhos – nesse mundo nublado. (ibidem, p.138)

A superfície vacilante e a topografia ambígua da *Paisagem imaginária*, de Guignard, confundem distância e proximidade e guardam o valor da ruína como monumento e evocação: resgata os fragmentos da paisagem nos vestígios vivos e ativos da memória cultural e, ao mesmo tempo, dissolve-os, diluindo suas inscrições espaciotemporais.

Esse paradoxo remete, no entanto, ao cerne da construção do pensamento da paisagem: suas ruínas indicam a presença ainda forte, e próxima, do olhar do colonizador e das marcas da estetização do espaço, na mesma medida em que parece querer dela se distanciar, levando o espectador para lugar e tempo vago, e nebuloso, da cultura ocidental.

Ao permitir a ambígua relação entre identificação e estranhamento, proximidade e distância, a pintura de Guignard dialoga com a literatura e revela-nos as ruínas e fragmentos, de paisagem, que evidenciam o domínio do imaginário e o processo de estetização como marcas significativas de nossa formação cultural.

Referências

- ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958a. v.3.
- _____. O guarani. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958b. v.2.
- _____. As minas de prata. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958c. v.3.
- _____. Sonhos d'ouro. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 2.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Paisagem: como se faz. As impurezas do branco. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rey D. Manuel*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tampos Michael. 5ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Bedito. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1972.

LIMA BARRETO, A. H. de. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956ª.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

MITCHEL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.

MORAIS, Federico. *O humanismo lírico de Guignard*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

NAVARRA, Rubem. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n.65, p.7-31,1945.

NAVES, Rodrigo. A maldade de Guignard. In: *Guignard, uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo; Museu Lasar Segall, 1992.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 1997.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaco. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização*: a representação do índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SALZSTEIN, Sonia. Um ponto de vista singular. In: *Catálogo da exposição Guignard*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.

Caminhos de eros sob a óptica da *cristalização*. Uma mirada sobre as figuras literárias de Heloisa, Mariana Alcoforado e Adèle Hugo

Delia Cambeiro*

RESUMO: Ao nosso século chegaram, entre muitas outras, três mulheres particularmente marcadas pelo desejo: Heloisa (1101-1142), cuja história de amor com o famoso intelectual da Idade Média Pedro Abelardo ultrapassou o século XII; Mariana Alcoforado (1640-1723), freira portuguesa reclusa em um convento de Beja, apaixonada pelo conde Noel de Chamilly; a filha do escritor francês Victor Hugo, Adèle Hugo (1830-1915), que se lançou em desesperada viagem à cidade de Halifax, no Canadá, e à ilha de Barbados, em obsessiva busca do oficial Albert Pinson. Objetivamos refletir, neste breve estudo, a partir do conceito de cristalização, criado por Stendhal, na obra *Do amor*, se a incompletude amorosa, observada em suas vivências afetivas, configurou um conhecimento transformador ou se estabeleceu a perda do referencial da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cristalização, amor, incompletude.

ABSTRACT: Among many others, three women particularly marked by desire has come to this century: Heloisa (1101-1142), whose love story with the famous intellectual of the Middle Ages, Pedro Abelardo, surpassed the 12th century; Mariana Alcoforado (1640-1723), the Portuguese nun secluded in a convent in Beja, who was in love with Earl Noel de Chamilly; and the daughter of the French writer, Victor Hugo, Adèle Hugo (1830-1915), who went desperately to Halifax, in Canada, and to Barbados in a frenetic search for the officer Albert Pinson.

With basis on the concept of crystallization created by Stendhal, in his masterpiece *Do amor*, this brief work aims at reflecting on whether the incompleteness of love, observed in his love experiences, has shaped a transforming body of knowledge or has established the loss of reference to reality.

KEYWORDS: Crystallization, love, incompleteness.

* Professora adjunta de Literatura e Língua Italianas do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IL-UERJ). Doutora em Literatura Comparada (UFRJ), tradutora.